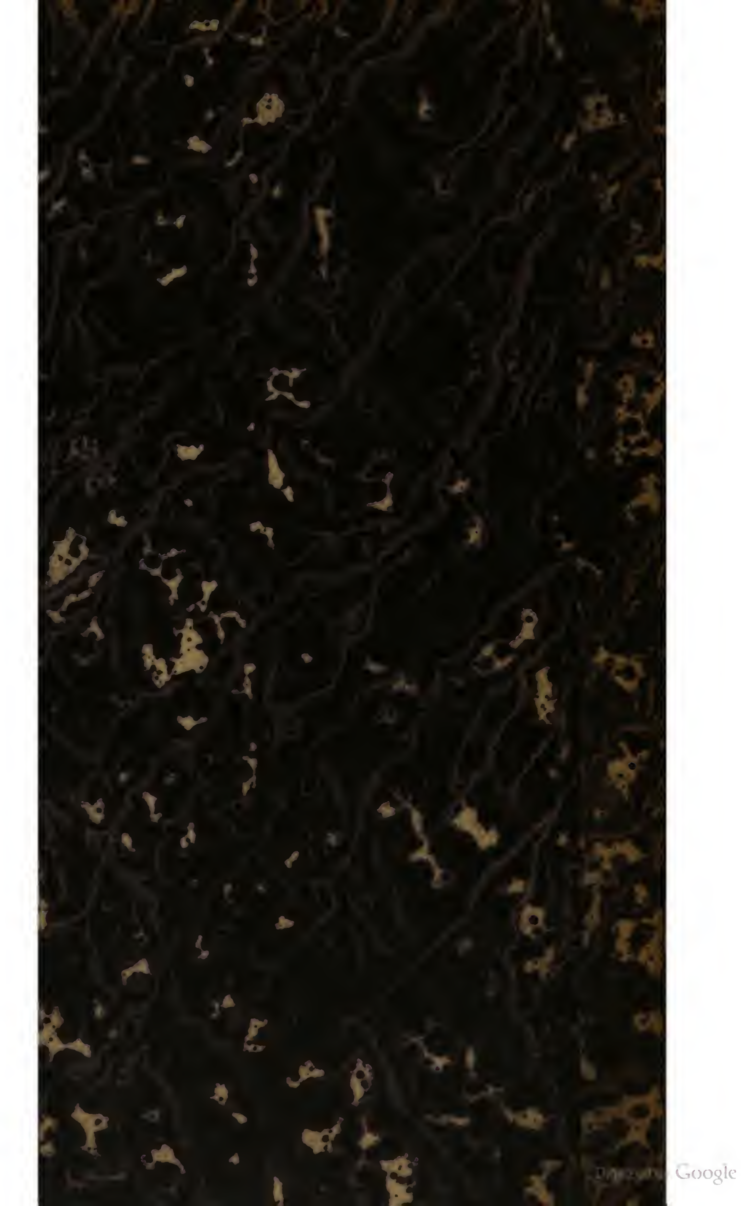
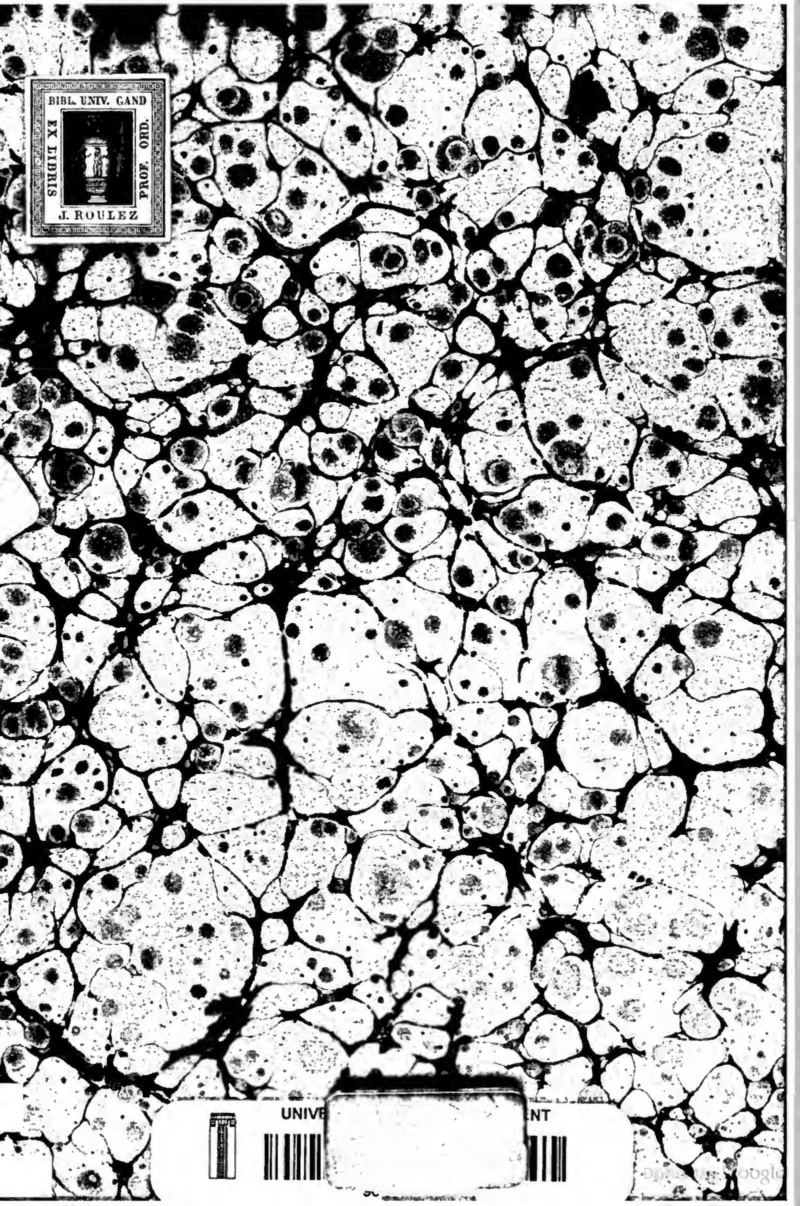
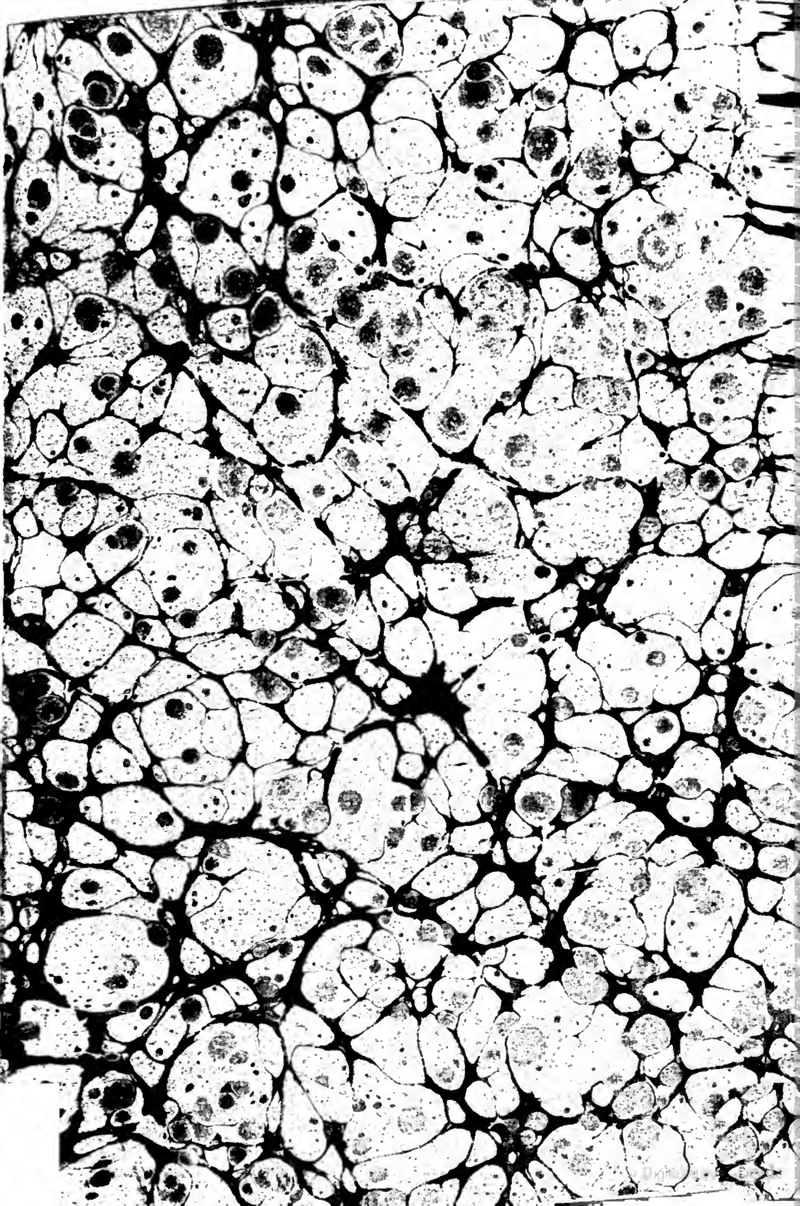



BIBL. UNIV. GAND
EX LIBRIS
PROF. ORD.
J. ROULEZ
UNIVE
NT



angezeigt in Welcker's Rhein. Museum. VI. S. 627. ff.

J. Roulez

Zur Gallerie der alten Dramatiker;

Auswahl unedirter Griechischer Thongefässe der Grossherzoglich Badischen Sammlung in Karlsruhe.

Mit Erläuterungen

von

D[r]. FRIEDRICH CREUZER,

Ordentlichem Professor der alten Literatur zu Heidelberg, Grossherzoglich Badischem Geheimerath und Comthur des Grossherzoglich Badischen Ordens vom Zähringer Löwen, Ritter des Königlich Französischen der Ehrenlegion, Mitglied des Instituts von Frankreich, des Königlich Niederländischen in Amsterdam, der Königlichen Akademieen der Wissenschaften in Kopenhagen und in München, des archäologischen Instituts zu Rom und mehrerer anderer gelehrten Gesellschaften.

Mit lithographischen Umrissen.

Heidelberg.

Akademische Verlagsbuchhandlung von C. F. Winter.

1839.

Vorwort.

Eine ansehnliche Sammlung bemalter Griechischer Thongefässe, welche neulich im Auftrage Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs von Baden durch Seinen Geschäftsträger am Römischen Hofe, den kunsterfahrnen Herrn Rittmeister Maler, in Italien erworben worden, gab mir erwünschte Gelegenheit, dieser Gattung antiker Denkmale aufs neue meine Aufmerksamkeit zuzuwenden, da ich nicht nur zur Betrachtung derselben huldreichst eingeladen ward, sondern auch auf höchsten Befehl Zeichnungen erhielt.

Ich glaubte diese Begünstigung nicht besser erwiedern zu können, als wenn ich vorerst eine kleine, aber auserlesene Zahl unedirter Vasen dieser Sammlung dem Publicum bekannt machte, nämlich solcher, die sich theils durch ihre Inschriften, theils durch technische Behandlung oder durch wahrhaft künstlerische Vorzüge, oder endlich durch Seltenheit und Neuheit der dargestellten Scenen aus der Masse so vieler andern hervorheben.

Wenn ich dieser Auswahl mehr oder minder ausführliche mythologische und archäologische Erörterungen widmete, so

folgte ich einerseits dem Beispiele der besten neuern Archäologen des In- und des Auslandes, andrerseits wollte ich damit die noch immer nicht genug gewürdigte Verbindung der Mythologie mit der Archäologie, so wie des Studiums der alten Classiker, besonders der Dichter und vor allen der dramatischen (— daher die Andeutung auf dem Titelblatt —) mit der Auslegung antiker Kunstdenkmale praktisch zu erweisen suchen. Eine später zu erwartende Beschreibung der ganzen Vasensammlung wird natürlich sich in engeren Gränzen halten müssen.

Inhalt.

I.

Der Mythus von Paris und Helena nach seinen Quellen, Wendungen und Deutungen.

Zur gehörigen Würdigung dieses unvergleichlichen Vasenbilds, welches an Reichthum und Zierlichkeit alle übrigen dieses Kreises übertrifft, ist meines Bedünkens zweierlei erforderlich: zuvörderst eine Erörterung der Quellen dieser Sage, der Oertlichkeit und der Hauptpersonen der Handlung; sodann ein Ueberblick der übrigen Kunstdarstellungen desselben Gegenstandes, sowohl in andern Denkmälern als in Malereien und ganz besonders in Vasengemälden.

Was das Erste betrifft, so findet sich zwar in der Iliade eine Anspielung auf das Urtheil des Paris, wo gesagt wird, Troja sey der Here, dem Poseidon und der Athene verhasst gewesen wegen der

— — — — — — — — „Frevelthat Alexandros,
Welcher die Göttinnen schmähte, da ihm ins Gehöfte sie kamen,
Und die pries, die zum Lohn ihm verderbliche Ueppigkeit darbot";

— aber grosse Kritiker des Alterthums, denen sich neuere angeschlossen, hatten entschieden, dass Homer selbst diese Verse nicht gedichtet haben könne [1]). Jedoch die Sage war nichtsdestoweniger sehr alt, und zunächst nach Homer hatten die Epiker und insbesondere der Sänger der sogenannten Kyprischen Gedichte [2]) sie behandelt. Aus einem kurzen prosaischen Auszug derselben können wir den ältesten Grundfaden dieser mythischen Erzählung entnehmen, indem ganz einfach berichtet wird, wie Zeus mit der Themis über den Troïschen Krieg berathschlagt; wie beim Göttermahl am Hochzeitstage des Peleus und der Thetis die eingedrungene Eris unter den drei Göttinnen Here, Athene und Aphrodite einen Wett-

streit um den Vorzug der Schönheit erregt; und wie darauf die Göttinnen auf Befehl des Zeus vom Hermes auf den Berg Ida zum Paris geführt werden, welcher durch die Hoffnung seiner Vermählung mit der Helena begeistert der Aphrodite den Preis zuerkennt [3]. — Dieser Faden zieht sich, obwohl mit mancherlei Verschlingungen, durch die ganze spätere Poesie der Griechen und der Römer hindurch bis auf Ovidius und zum späten Statius herab. Doch ist im Vergleich mit diesen Römern und mit dem frivolen Weltmanne Lucianus, der in seinen Göttergesprächen diese Sage mit gewohnter Ironie behandelt, das späte Griechische Epos, bei allem Schmuck seiner abgeglätteten Verse, der alten naiven Weise des Mythus getreuer geblieben. Da stellt sich dar das Gastmahl der Götter zur Feier von Peleus und Thetis Hochzeit; die vom Göttermahl ausgeschlossene Eris, den Apfel, den theuren Besitz der Liebe [4], in die Versammlung werfend; das Verlangen der drei Göttinnen danach; der Spruch des Zeus; Hermes als Führer derselben mit dem Auftrag an Paris; die Besorgniss der Aphrodite, welche die Liebesgötter (Eroten) zur Hülfe in ihre Nähe ruft; der Gürtel der Aphrodite und seine Kräfte; Ankunft auf dem Ida; Paris als Hirt, sein Anzug und seine Lebensweise; sein Erschrecken beim Anblick des Hermes [5]; das Auftreten der Göttinnen vor dem Preisrichter, von denen nur Aphrodite die Brust enthüllt; die zwei andern zeigen nur das Antlitz, wie Zeus auch gewollt; endlich der Sieg der Aphrodite [6].

Wie dieser Mythus auf den ältesten Denkmalen der noch unbeholfenen Kunst, wie auf dem Thron des Amykläischen Apollon und auf der Lade des Kypselos dargestellt worden [7], so hatte ihn späterhin die ausgebildete Tragödie der Griechen bearbeitet. Dieses beweisen die Titel und die Bruchstücke zweier Dramen des Sophokles und des Euripides unter der Aufschrift Alexandros [8] und die Erzählungen des Hyginus [9], welche grossentheils aus den Griechischen Tragikern entlehnt sind. Vermuthlich war dieser Gegenstand auch von den Tragikern der Etrusker bearbeitet worden, bei welchem Volke die nachhomerischen Mythen eine Art von Bürgerrecht erhalten hatten; worauf auch die vielen Etrurischen Grabesurnen schliessen lassen. Endlich hatten auch die Römer des Paris

Schicksale dramatisch bearbeitet, wie besonders die Bruchstücke aus der Hecuba des Poeten Ennius beweisen [10].

Die Oertlichkeit der Handlung wird schon von Hesiodus als der Schauplatz des Besuchs der Aphrodite bei Anchises erwähnt [11]; es blieben diese Gipfel und Waldschluchten des Phrygischen Ida seitdem in der Trojanischen Sage berühmt, und die Dichter wetteiferten sie zu verherrlichen. Besonders erhielt nun der Ort des Richters Paris verschiedene Namen. Bald sollte es Gargaron gewesen seyn, bald Kallikolone, bald Alexandreia, endlich auch Daphne [12].

Die Persönlichkeit des Paris bewegte sich in den schroffsten Gegensätzen äusserlich und innerlich. Der als Kind ausgesetzte und unter Hirten im Gebirge aufgewachsene Jüngling musste die schlichte Sitte und das rauhe Aeussere seiner Genossen kundgeben; wogegen der wiederaufgenommene kampfrüstige Königssohn sich nicht nur im Waffenschmuck, sondern besonders auch in gewähltem fürstlichen Anzug wohlgefiel. Von königlicher Gesichtsbildung zwar, aber ganz als orientalischer Stutzer erscheint er beim Philostratus: weiss von Hautfarbe, mit einer Adlernase, auf der einen Seite die Augenbraunen erhebend mit untermalten Augenknochen, Schmuckringen an den Fingern, auf den Schultern das Pardelfell, in sorgfältiger Haartracht und wohlgefällig sich selber betrachtend und daher mit einem Pfau verglichen. Fügt man die schmuckreiche Phrygische Kleidung, die weiten und bunten Beinkleider und den goldenen Halsschmuck noch hinzu, so ist das Costume vollständig, worin ihn die Griechische Malerei darzustellen pflegte, wovon kein Vasenbild einen vollständigern Begriff geben möchte, als eben das unsrige [13]. Die wunderliche Mischung seines Charakters darzustellen war dem Euphranor gelungen. In dem Paris dieses Künstlers erkannten die Kenner des alten Rom den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und doch auch den Erleger des Achilles [14]. Vermuthlich hatte er schon nach scenischen Darstellungen gearbeitet, worin Paris-Alexander bereits in orientalischer Pracht und in solch' räthselhafter Personalität aufgefasst war. Dass ihn das ältere Epos ganz anders genommen, beweiset ein später Nachbildner dieser Dichtart. Da sehen wir ihn nur einzig mit sei-

nen Rindern und Schafen beschäftigt, bekleidet mit einem bis an die Hüften herabreichenden Ziegenfell, neben ihm den Hirtenstab und in seinen Händen die Hirtenflöte, womit er ländliche Gesänge begleitet [15]).

Die Handlung selbst, das Urtheil des Paris, war dagegen, nachdem die Athenische Tragödie ausgebildet worden, eine wahre Fundgrube für die dramatische Rhetorik; und da Euripides, welcher der rhetorischen Richtung vorzüglich folgte, die Trojanischen Begebenheiten in seinen Stücken vielseitig behandelte, so wird man sich vorstellen, wie häufig die Personen derselben jene Sage zum Gegenstand ihrer Erzählungen, Urtheile und Betrachtungen machen [16]). Noch früher hatte sich die Redekunst jenes reichen Stoffes bemächtigt; da schon Gorgias eine Vertheidigung der Helena geschrieben [17]); und eine Lobrede auf diese berühmte Heroine besitzen wir noch unter den Reden des Isokrates. Da schon in den Kyprischen Gedichten Helena als Tochter des Zeus und der Nemesis aufgeführt war, eine Genealogie, die selbst Phidias in einem Sculpturwerke versinnlicht hatte [18]), so lag dabei ein Gedanke nah, der im Grunde schon durch die grossen Homerischen Gedichte hindurchgeht, nämlich der Gedanke an die göttliche Rache, welche die Entführung der Helena nach sich gezogen. Dieselbe ethische Auslegung wurde denn auch auf das Urtheil des Paris angewendet. Diese Wahl ward als Gegensatz der Wahl des Herakles aufgefasst. Hier wie dort ein Wettstreit zwischen Tugend und Lust (ἡδονή). Letztere sey dargestellt in der Aphrodite, und der dieser vom Paris gegebene Vorzug habe Alles in Verwirrung gebracht [19]). Wie Herakles, so ward Idomeneus dem Paris gegenübergestellt, Idomeneus, auf welchen die Schönheit der Helena einen eben so tiefen Eindruck gemacht, wie auf den Paris, den er aber männlich überwunden und ihm nicht wie dieser letztere unterlegen sey. So waren das Urtheil des Paris und die Folgen davon bereits längst ein locus communis der Griechischen Philosophen in der Lehre von der Freiheit des Willens geworden [20]). Des Paris Wahl wurde mit der Platonischen Lehre von der Wahl der Lebenslose verbunden, welche Wahl die Seelen mit voller Willensfreiheit treffen; wobei Paris als die durch blos sinnliche Schönheit geblen-

dete Liebe vorgestellt ward, als ein solcher, der sich unfähig erwiesen, der himmlischen Schönheitsgöttin zu huldigen [21]. — Wenn schon Sokrates kein Bedenken getragen, einzelne Momente der Homerischen Sagen ethisch auszudeuten, z. B. die Circe und ihre Zauberei in der Odyssee, so gab Platon zu der physisch-kosmischen Auffassung der Personalitäten des mythisch-trojanischen Kreises noch näheren Anlass. Da er z. B. die Homerische Stelle Iliad. XIV. 200 — 205. im Theätet (p. 152. D, E.) naturphilosophish angewendet, so nahmen andere Philosophen keinen Anstand, in jener Homerischen Erwähnung eines Haders zwischen dem Okeanos und der Tethys und dessen Beilegung durch die Hera die beiden Empedokleischen Weltmomente der Trennung oder des Zwistes (νεῖκος) und der Einigung (φιλία) zu erkennen, Momente, welche Empedokles unter dem Namen Zwietrachtsgöttinnen (Ἔριδες) auch auf die Entstehung und Beschaffenheit der organisch-menschlichen Körper übergetragen hatte [22]. — In demselben Geiste wurde dann auch der Mythus vom Apfel der Eris, vom Wettstreit der Göttinnen und vom Urtheile des Paris ausgedeutet. Demzufolge sollte man sich unter dem gemeinsamen Göttermahl an des Peleus und der Thetis Hochzeitfeste den Verein der überweltlichen (hyperkosmischen) Kräfte der Götter vorstellen, unter dem goldenen Apfel die wohlgeordnete schöne Welt; der von der Zwietracht (Eris) in die Versammlung geworfen wird, weil die Welt aus entgegengesetzten Elementen harmonisch zusammengefügt ist; unter dem Streit der Göttinnen um den Apfel die verschiedene Ausstattung der Welt durch verschiedene Gottheiten; unter dem Paris die blos sinnliche Seele, die, blind gegen die andern der Welt inwohnenden Kräfte, nichts als die Schönheit in ihr sehend, der Venus den Apfel ausschliessend zuspricht [23].

Wollen wir nun auch diese Philosopheme auf ihrem Werthe beruhen lassen, so fordern dennoch sowohl die Mythen dieses Kreises als die bildlichen Denkmäler ein näheres Eingehen in das Wesen der hier vorkommenden Personalitäten. In ersterer Hinsicht erwäge man nur z. B. das wechselvolle Lebensgeschick des Paris, die wunderbare Geburt und die spätere Apotheose der Helena; in letzterer, dass auf mehreren Monumenten ausser der ge-

wöhnlichen Fünfzahl von Personen, Hermes, Paris und den drei Göttinnen, mehr oder minder andere erscheinen, auf keiner aber so neue und dieser Handlung scheinbar so fremde, wie auf unserm Vasenbilde, wo, ausser dem Zeus und der Eris, noch Helios, Klymene und Eutychia in dieser Scene namentlich bezeichnet sind. Wir dürfen also die Mühe einer weiteren mythologischen Umschau keinesweges scheuen.

Wir folgen dem Faden der Sage, worin zuerst Eris aufgeführt wird. Sie heisst die hartherzige Tochter der Nacht und die unersättliche Schwester des Kriegsgottes (Ares) [24]. Sie war abgebildet auf den Schilden des Achilles und des Aeneas, auf letzterem mit zerrissenem Kleide [25]. Auf der Lade des Kypselos war sie in sehr hässlicher Gestalt vorgestelt, und nach diesem Vorbilde hatte sie der Samier Kalliphon im Tempel der Ephesischen Artemis in einem Bataillenstück gemalt. In einem andern Schlachtgemälde beim jüngern Philostratus war sie und ihr Gewand mit Staub und Blut bedeckt [26]. In Betreff noch vorhandener Bilddenkmale ist auf Etruscischen Spiegeln Eris als Iris zu lesen; wie denn auch im Altgriechischen beide Schreibarten vermischt wurden [27]. Auf einer Berliner Vase wollte ein Französischer berühmter Archäolog in einer geflügelten, einen Widder opfernden Frau die Eris erkennen; wogegen der neueste Deutsche Erklärer sie vielmehr für eine Nike (Victoria) nimmt [28]. — In ihrer berühmtesten Handlung, als die von Peleus und Thetis Hochzeitmahl ausgeschlossene beleidigte Apfelwerferin und Urheberin des Trojanerkriegs, wird sie von Lucianus nach Dichtern angeführt, und in derselben [29]) Scene, wie unser Vasenbild sie giebt, hat ein Deutscher Archäolog den Namen Eris gelesen. Die allmählige Milderung, die nach dem gesetzmässigen Gange der Kunst auch in dieser Personification eingetreten, wird durch Denkmale bestätigt. Jetzt gedenken wir gelegentlich noch einer neuern Darstellung: Im Trojanersaal der Münchener Glyptothek haben die Herren Schlotthauer und Zimmermann, in einem Deckengemälde des Urtheils des Paris, die Eris mit einer Fackel, hinter dem Hermes lauschend dargestellt [30].

Der Name Klymene eignet mehreren mythologischen Personen, deren Anzahl noch zur Ungebühr vermehrt worden ist. Zuerst

tritt eine Klymene auf als Tochter des Okeanos und der Tethys, als Gattin des Helios und von diesem Mutter des Phaethon, der Lampetie, Aegle und Phöbe [31]). Dass diese Eheverbindung des Helios mit der Klymene von den epischen Dichtern ausführlich besungen worden, können wir aus einem späten Poem dieser Gattung schliessen, wo von der Schönheit der Klymene eine glänzende Schilderung gegeben wird, wie sie an Leibesschöne alle übrigen Nymphen übertroffen, wobei die edlen Formen ihrer einzelnen Glieder gerühmt werden, wie sie im Wasser schwimmend der eben darin sich spiegelnden Luna geglichen, den Sonnengott (Helios) aber mit Liebe erfüllt, der sie darauf zu seiner Gattin gewählt; welche Verbindung die ganze Natur gefeiert, und dass die Horen dieses Vermählungsfest durch ihren Gesang verherrlicht haben u. s. w. [32]). Dass dieser epische Stoff aber auch von der dramatischen Poesie bearbeitet worden, können wir nicht nur aus dem Hyginus vermuthen, welcher seine mythologischen Erzählungen vorzüglich aus den Tragödien geschöpft hat, sondern nach den neu gewonnenen Bruchstücken des Euripideischen Phaethon [33]) bestimmter behaupten, Bruchstücke, womit sich einer unserer grössesten Dichter noch in den letzten Jahren seines Lebens mit Liebe beschäftigt hat.

Aber, unter Anführung derselben Gewährsmänner wird weiter berichtet, Kephalos habe mit der Hemera (mit der Göttin des Tages) den Phaethon gezeugt [34]). — Weiter, in den Nosten (ἐν Νόστοις, in den Gedichten von der Rückkehr der Helden aus Troja) war Klymene, des Minyas Tochter, als zweite Gattin des Kephalos, dessen erste Frau Prokris gewesen, angeführt. Hiernach hatte Polygnotus im Gemälde der Unterwelt sie so vorgestellt, dass sie zum Zeichen des Widerwillens der Prokris den Rücken zukehrte [35]). — Endlich wird auf dieselbe Autorität hin Klymenos, des Helios Sohn, als Vater des Phaethon genannt, den er mit der Okeanitischen Nymphe Merope erzeugt habe [36]). Wir befinden uns mitten in einem Kreise von solarischen und lunarischen Personificationen. Zuvörderst fallen ja Helios, Phoebos und Phaethon der Bedeutung nach ganz zusammen, und Phaethon (Φαέθων) ist ja beim Homer, beim Orphiker und Sophokles ein Epitheton des Son-

nengottes nach dem Grundbegriff des Lichtes (φάος) [37]. In dieselbe Reihe von Personificationen gehört Kephalos, mag man ihn nun in näherer Beziehung zur Selene (zur Mondgöttin) oder zur Morgengöttin (Eos-Aurora) vorstellen. Beide Beziehungen sind auch der Vasengemälde wegen zu beachten, wovon uns neuerdings zwei interessante zur Anschauung gekommen sind [38]. Auf jene Verhältnisse bezog sich die Sage, dass Kephalos der erste gewesen, der sich vom Leukatischen Felsen ins Meer herabgestürzt habe, d. h. von dem weissglänzenden Felsen, über welchen Sonne, Mond und Sterne beim Untergang sich ins Meer hinabsenken, und worüber auch Apollo die Venus hinuntergeführt haben sollte [39].

Mit den Namen Klymene und Klymenos hatte es dieselbe Bewandniss. Nähme man auch an, in diesen Namen liege zunächst die Bedeutung des Ruhmes, und nicht des siderischen Glanzes [40], so muss man doch zugeben, dass diese Personificationen in denselben Kreis von Licht und Dunkel eintreten; zuvördest Klymenos als Sohn der Sonne und Vater des Phaethon; sodann Klymene als Gattin des Sonnengottes (Helios) und von ihm Mutter des Phaethon; ferner Klymene als Gattin des Kephalos; denn wenn die andere Genealogie dem Kephalos die Hemera (Ἡμέρα) oder die Eos-Aurora zur Gattin giebt, so weiset dies deutlich auf die Verwandtschaft, wo nicht Identität der Klymene mit der Hemera-Aurora hin. In diesen drei Personificationen ist der werdende Tag, das Frühlicht, aber auch der untergehende, das scheidende Licht gegeben, und in beiden Beziehungen ist Klymene Okeanide (wie Merope des Lichtgottes Phaethon Mutter in der andern Genealogie), sie ist von Helios auch Mutter des Phaethon und der Heliaden Lampetie, Aegle und Phöbe, also Mutter von lauter Lichtwesen; d. h. Sonne, Mond und Sterne steigen aus dem Meere empor, und sinken in dasselbe nieder; wie wir sie auf der angeführten Vase Blacas, menschlich gestaltet, in diesem Auf- und Untergehen vor Augen haben. — Alle diese mythischen Personen Helios, Phaethon, Klymenos, Klymene, Hemera, Eos gehören einem alten Apollocultus an, welcher in dem Geschlechte der Kephaliden erblich war [41].

Endlich zeigt sich wieder eine Klymene neben einer andern Lichtfrau Aethra, in dem Liebesabentheuer des Paris und der Helena geschäftig. Erstere heisst eine Verwandte des Menelaos und der Helena Dienerin, wie sie schon Polygnotus nach epischen Dichtern in deren Gefolge dargestellt hatte. Beide hatten jene Liebe befördert, waren mit der Helena von Paris entführt worden, aber nach Troja's Untergang durch das Loos dem Akamas als Sclavinnen zu Theil geworden [42]).

Die Helena betreffend, so erinnert unser Vasenbild an zwei seltenere Genealogien dieser Heroine. Nach Hesiodus soll nämlich Helena weder Tochter der Leda noch der Nemesis, sondern des Okeanos und der Tethys gewesen seyn [43]). Hiernach wäre sie eine Schwester der Klymene, die in unserm Bilde erscheint. Nach der andern Stammtafel war sie Tochter des Helios, der über der Scene ebendort erscheint, und der Leda, und war Leonte genannt worden [44]). Doch davon vorläufig abgesehen, merken wir auf die älteste Genealogie, die schon in den Kyprischen Gedichten angenommen und von Phidias in einer Gruppe dargestellt worden. Hiernach war Zeus, und nicht Tyndareus, Vater, und Nemesis Mutter der Helena, nicht Leda, sondern diese nur ihre Amme; und es ward ausdrücklich als eine Heterodoxie bezeichnet, sie von diesen menschlichen Eltern herzuleiten [45]). Vielmehr hatte Zeus sich mit der Venus-Rhamnusia-Nemesis verbunden; weswegen Helena, die Frucht dieser Verbindung, selbst die Rhamnusische genannt wird; wie denn der Bildhauer Agorakritus diese Aphrodite selbst als eine Aphrodite-Nemesis dargestellt hatte [46]). Helena wird auch ausdrücklich Tochter der Aphrodite genannt, womit organisch zusammenhängt, dass Helena in den Inseln der Seeligen als Gattin des Achilles einen geflügelten Sohn Euphorion geboren habe [47]), woher Göthe in der Helena, oder im letzten Act des Faust, seinen Euphorion entlehnt hat. Wir nehmen aus jener Sage den Satz, dass hiernach Helena mit ihrer Mutter Aphrodite identificirt wird, indem sie selbst Mutter eines geflügelten Sohnes wird, und werden unsers Vasenbildes wegen nicht vergessen, dass hier, ausser der Eutychia, ein geflügelter Genius, als ein wahrer Euphorion neben dem Paris erscheint, ein Genius, der als ein Beförderer der

Liebe des Paris ihn leicht zur Helena auf den Wellen hintragen (εἰσφορεῖν) wird. In die Inseln der Seeligen, ohne den Tod zu schmecken, wird Menelaos von den Göttern versetzt, weil er Gemahl der Helena ist, wie ihm Proteus weissagt:

„Nicht ward dir es beschieden, o göttlicher Fürst Menelaos,
Tod und Verhängniss daheim in dem Rossland Argos zu leiden,
Nein, zu Elysions Flur und der Erd' Umgränzungen werden
Götter dich einst heimführen, wo thront Goldhaar Rhadamantys;
Weil du ja Helena hast, und Eidam ihnen von Zeus bist" [48]).

Nach einer andern Sage ward Helena durch Apollon dem Opfermesser des Orestes entrissen, zu ihrem Vater Zeus in die ätherischen Räume versetzt, wo sie ewig lebend, als eine den Schiffern heilbringende Gottheit gleich ihren Brüdern, in Herrlichkeit thronet [49]). Zu Sparta hatte Helena einen Tempel; und zu Therapne in Lakonien wurde sie und Menelaos nicht als Heroen, sondern als Gottheiten verehrt [50]). Dies sind die wesentlichen Elemente der Sagen, welche aus dem alten Cultus der Amykläer hervorgegangen; aber eben weil dieser Cultus uralt war, so umhüllten ihn Bilder, bedeutsame Namen, heilige Gebräuche. Helena stiftete einen Tempel der Ilithyia, sie heisst Mutter der Iphigenia, sie tanzt im Tempel der Artemis-Luna; sie ist aber nichts anders als eine Incarnation dieser Lichtgöttinnen selber. Ihr Name Ἑλένη ist ja auch nichts anders als Σελήνη, d. i. er bezeichnet die Göttin des Mondes. Aus dem Monde sollte ja auch das Ey herabgefallen seyn, das sie umschlossen; aus der Mondssphäre war sie, das mondartige menschliche Weib heruntergestiegen, und wurde durch dieselbe Sphäre hindurch wieder in die höheren Regionen aufgenommen [51]). — Aber wie sich, neben der allgemeinen Eigenschaft des Lichtes, in verschiedenen mythischen Personen, wie Iphigenia u. s. w., die verschiedenen Seiten und Eigenschaften des Mondes so zu sagen spiegeln, so war in der Helena vorzüglich der wechselnde, wunderlich zauberhafte und ernstwaltende Mond versinnlicht. Sie heisst zwar, um vom Letzteren anzufangen, Tochter der Leda, d. i. der Leto (Latona, d. i. der Nacht) [52]), aber in der That ist sie Tochter der Nemesis, womit der oberste Regierer der Schicksale Zeus sie erzeugte. Das Wechselvolle, Zauberische tritt in

folgenden Zügen hervor: Helena wird die fanatische Fünfmännerfrau genannt [53]), die mit Theseus, Menelaos, Paris, Deiphobos und Achilles nach einander gebuhlt habe. Sie schweift in den verschiedensten Ländern um, in Lakonien, Argos, Athen, Phönizien, Aegypten, Troas bis an die Gestade des Istros hinauf; sie gewinnt den schillernden Basiliskenstein aus dem Fische Pan genannt, sie übt damit und mit andern Mitteln Liebeszauber, sie gebraucht Wunderkräuter; sie verwandelt sich; sie heisst Echo, weil sie alle Stimmen nachahmen kann; sie sieget im Würfelspiel, und theilet sich endlich in ihre Person selbst und in ihr täuschendes Scheinbild [54]).

Hier stehen wir also auf einem Punkte, wo Helena dem Auge und dem Ohre ganz zu entschwinden, sich in ein blos lunarisches Abbild aufzulösen, und in ätherischem Element ganz und gar die menschliche Leibhaftigkeit abzustreifen scheint. In diesem Sinne hat einer der neuesten Mythologen alle heroischen Personalitäten und Begebenheiten der Griechischen Sage aufgefasst, und insbesondere auch den Paris und die Helena in blos siderische Wesen umgestaltet. Nach dem aufgestellten Vordersatz, dass die Entführungsmythen symbolisch zu nehmen seyen, fährt er unter Anderm so fort: »Nach einer andern Sage hält sich die Mondgöttin in einer Grotte auf, wie die Sagen von den Grotten der Kirke, der Kalypso, Selene und Hekate zur Genüge beweisen. Aus einer Grotte entführt Zeus die Europa, und trägt sie nach Kreta; oder sie verweilet in ihrem Pallaste, wie die Helena, aus dem sie der Sonnengott Paris entführet. Die nämliche Bedeutung haben die Sagen von der Entführung der Io, der Medeia und der übrigen Mondgöttinnen. Sie beziehen sich sämmtlich auf den Aufgang des Mondes, welcher während des Tages verborgen ist. Der Sonnengott führet sie empor, wenn er den Himmel verlässt, wie er die Sterne bringt. Dieses Hervorführen der Mondgöttin durch den Sonnengott bezeichnet das Alterthum durch die Entführung. Aus dem nämlichen Grund entführt Theseus die Ariadne und die Helena.« Ich begrüsse den talentvollen Verfasser als einen guten Nacharbeiter auf dem Gebiet meiner symbolisch-mythologischen Forschungen, und

lasse seiner lebendigen Auffassungsart gern alle Gerechtigkeit widerfahren, besorge aber, er verfällt in Uebertreibungen und in eine missbräuchliche Ausdehnung dessen, was Mythus und mythisch genannt wird, in eine Manier der Sagenbehandlung, wodurch ein grosser Theil der älteren Völkergeschichte, und namentlich der Griechischen in Dunst und Rauch aufgeht. Dahin gehören Sätze wie folgende: »Helena habe niemals gelebt« und Achilles (?) und »Menelaos seyen ihrem Wesen nach in der alten Sage von Apollon nicht verschieden gewesen« [55]). — Es handelt sich hier sehr ernstlich um Grundsätze für die Behandlung der Griechischen Religions- und Culturgeschichte so wie der Kunstauslegung. Hier aber kann ich mich darüber nicht nochmals verbreiten. Aus meinen neuesten Untersuchungen hebe ich aber folgenden Gegensatz aus: Die Personen, Thaten und Schicksale jener wirklichen Griechischen Stammfürsten, von der verherrlichenden Sage und Poesie schon längst als Halbgötter und halbgöttliche (heroische) Thaten und Ereignisse aufgefasst, wurden im Griechischen Mythos und Epos mehrentheils so vorgestellt, als ob sie Naturgötter, Natur-elemente und -Potenzen seyen; d. h. sie wurden mehrentheils elementarisch genommen, in einem physischen Medium vorgestellt, geschildert, und gesehen; demgemäss wurde, was namentlich hierher gehört, die ganze siderische Herrlichkeit auf Sterbliche übergetragen, die als Häuptlinge an der Spitze der Griechischen Stämme gestanden [56]). — Für den vorliegenden Fall bemerke ich insbesondere: so fest jene Cyclopenmauern, jene Grotten, Schatz- und Grabesgemächer, jene Thore und Burgruinen in und auf dem Griechischen und Vorderasiatischen Boden ruhen, so wohlbegründet und fest ruhen in der Wirklichkeit jene Perseiden, Pelopiden und andere Achäische Stammfürsten, deren Werke jene gewaltigen Steinbauten waren. Und sieht denn der scharfe Kritiker der vorweltlichen Mythen die Sache anders an? Weichet er gleich aus guten Gründen in seinem denkwürdigen Proömium in Angabe der Ursachen und Umstände des Trojanischen Krieges von der Darstellung der Dichter verschiedentlich ab, so ist es ihm doch nicht eingefallen, den Trojanischen Krieg selbst als eine blosse Dichtung zu betrachten; vielmehr untersucht er die Streitkräfte der Achäischen Völker an Menschen, Schiffen

und Lebensmitteln, zieht Schlüsse aus ihren Kriegsoperationen, und redet von Eurystheus, Atreus, Agamemnon, Philoktetes u. s. w. als von wirklichen Personen. Ja selbst der Helena spricht er so wenig die historische Existenz ab, wie ihrem Vater, dem König Tyndareus [57]). — Einem so gesunden und ehrenvesten Historiker darf man sich als dem sichersten Führer vertrauen, und in diesem Vertrauen sage ich, Paris-Alexandros ist ein wirklicher Herzog, wie sein Name besagt, gewesen; in der Sage und Poesie erscheint er aber schön und glänzend wie die Sonne, die wie ein Bräutigam aus ihrem Gemach hervorgeht, und Helena eine wirkliche Königstochter aus Spartanerstamm, aber ein mondartiges weibliches Wesen, wie verständige Griechische Ausleger sie schon im Alterthume genommen hatten [58]).

Endlich haben wir noch das Wesen und die Bedeutung der Eutychia zu erörtern, die meines Wissens zum erstenmal hier in dieser Umgebung und Handlung und mit solchen Attributen erscheint, und sonach den Griechischen Bilderkreis mit einer neuen Gestalt bereichert. Als Begriff kommt εὐτυχία nicht selten mit τύχη (dem Zufall) identisch vor, ja siderisch genommen, als wechselnder und waltender Mond, fiel sie, wie Helena, mit diesem zusammen, und die Alten trugen kein Bedenken, eben deswegen den Mond selbst Tyche und Pronöa (Vorsehung) zu nennen [59]). In den grösseren Homerischen Gedichten war keine Spur von Tyche zu finden, wohl aber und zuerst im Hymnus auf die Ceres, als einer Tochter des Okeanos, wodurch sie mit der Klymene in Verwandtschaft kommt, und dann in der Theogonie des Hesiodus [60]). Was ihre bildliche Darstellung betrifft, so wäre zu wünschen, die Quelle wäre angegeben, aus welcher die Nachricht geflossen, dass die alten Griechen sie mit einem Stiergesicht abgebildet, sie hat aber nichts Widersprechendes wegen des symbolisch-mystischen Charakters der ältesten Griechischen Bildnerei, und erhält Licht aus der ursprünglichen Verbindung der Tyche mit dem Monde [61]). Den gereinigten Künstlertypus hatte der Tyche zuerst Bupalos in seiner Statue zu Smyrna aufgeprägt; er hatte sie mit dem Polos, d. h. mit einer über dem Haupte sich wölbenden Scheibe, und mit der einen Hand das Horn der Amalthea haltend vorgestellt. Mit

dem ersten Attribut war ihre Macht über Himmel und Erde bezeichnet; mit dem zweiten, dem Füllhorn, die Fülle der Güter, die sie bringet [62]. Dieselbe Vorstellung hatte der Bildhauer Xenophon in seiner Tyche zu Theben so gewendet, dass er ihr den Plutus (den Gott des Reichthums) als Knaben in die Arme gegeben [63]. Dass auch Praxiteles die Tyche als glückliche Geberin von natürlichen Gütern genommen, beweiset der neben sie gestellte Bonus Eventus (der reichliche Ertrag des Ackerbaus), den er in einer auf dem Capitol aufgestellten Gruppe als einen Genius mit Schaale und Füllhorn ihr beigesellt hatte [64]. In den Italischen Religionen hatte Fortuna einen ausgebreiteten und beziehungsreichen Cultus. Im Latinischen Präneste hatte sie einen uralten mit Orakeln verbundenen Dienst, als ein wahres Grundwesen; wie sie denn alldorten als Ernährerin des Juppiter und der Juno, beiden Kindern die Brust reichend, dargestellt war, und den Beinamen Primigenia (die Erstgeborne) führte [65]. Alle Seiten dieses Begriffs waren in den Italischen Culten personificirt und cultivirt. Da gab es, ausser jener primigenia, eine Fortuna respiciens, virilis, muliebris, patricia und plebeia; auch eine mala Fortuna, d. h. ein böses Geschick, deren Wirkungen man durch Opfer und andere Mittel abzuwenden suchte [66]. Wirklich trat daher jene Personification in der Griechischen Bildnerei mehr und mehr zurück. Auf Griechischen Münzen sucht man der Tyche Bild vergebens; auch die ziemlich zahlreichen Bildnisse und selbst Statuen dieser Göttin, die wir noch übrig haben, gehören sämmtlich der Römischen Periode an [67]. Doch war das alte schon vor Phidias vom Bupalos ihr beigegebene Attribut des Füllhorns ihr als der Bona Fortuna ständig geblieben, verschiedentlich mit einigen Zuthaten, wie mit dem Hermesstab, oder mit der Kugel, oder mit dem Steuerruder [68], endlich auch mit einem Füllhorn in der einen und mit einem blühenden Baumzweig in der andern Hand [69]. Dieses letztere Attribut nähert sich dem der Eutychia in unserm Vasenbild; über deren Begriff hier vorläufig noch bemerkt werden muss, dass darunter mehr die glückliche Erfüllung sehnlicher Wünsche, ein glückliches Treffen eines vorgesteckten Zieles, als eine vollendete und bis zum Tode fortdauernde Glückseeligkeit verstanden wurde [70]. Namentlich

wurde aber auch das Kriegsglück, der Sieg, Eutychia genannt; und wie man im Alterthume bei Vermählungen der Tyche durch Opfer und Gebete huldigte, so wurde insbesondere auch das eheliche Glück mit dem Namen Eutychia bezeichnet [71]).

II.

Uebersicht der Darstellungen dieses Mythus auf andern zum Theil unedirten Kunstdenkmälern, besonders auf Griechischen Vasen.

Bei der nun zu gebenden Uebersicht bildlicher Denkmale desselben Gegenstandes würden wir die vorgezeichneten Gränzen überschreiten, wollten wir auch in die Darstellungen der früheren und der späteren Schicksale des Paris und der Helena eingehen. Wir verweisen deshalb auf die Werke anderer Archäologen [72]), und bemerken hierzu nur im Vorbeigehen, dass zu den Denkmälern der letztern Classe nun auch nachzutragen sind: zwei andere Griechische Gefässe der Grossherzoglich Badischen Sammlung, ein Apulisches, worauf Paris zwischen Helena und Hektor dargestellt ist; ersterer entkleidet mit Helm und Lanze in den Händen und der Helena zugewendet, welche ihm eine Schaale und Kanne darbringt, letzterer den unschlüssigen Zauderer zum Kampfe mit Menelaos aufmunternd; und ein anderes ebenfalls aus Apulien mit Paris, Helena und Eros in erhobener Arbeit mit Spuren von Farbenverzierungen am Rande und von Färbung der Figuren selbst [73]). Ich beschränke mich also auf den eigentlichen Gegenstand, den Wettkampf der Göttinnen vor dem Paris, und richte, wenn er gleich in allen Arten von antiken Monumenten vorgestellt ist, doch hauptsächlich auf die Vasenbilder mein Augenmerk. Hierbei sind die drei Momente zu beachten; zuvörderst die Führung der drei Göttinnen durch Hermes zum Gebirge Ida hin nebst einer Vorbereitungsscene, zweitens der Wettstreit vor dem Paris, und endlich das Siegesfest der Venus, oder auch andere Feierlichkeiten zum Theil mit mystisch-hochzeitlichen Beziehungen. Dass hierbei

nun nach Massgabe des Zweckes und des Raumes, worauf die Künstler angewiesen waren, verschiedene Modificationen, und, bei geschnittenen Steinen insbesondere, Abkürzungen vorkommen müssen, ergiebt sich aus der Natur der Sache.

Zuvörderst also sehen wir auf einer Schaale von Volci in einer Vorbereitungsscene die drei Göttinnen vor dem Hermes. Diese Darstellung gehört zu den primitiven von stark hervortretendem alterthümlichen Style, der an dieselbe Vorstellung auf dem Kasten des Kypselos beim Pausanias erinnert [74]). Mercurius, den Göttinnen gegenüberstehend, hat einen Bart, in der einen Hand seinen Heroldstab (Kerykeion), in der andern die Hirtenflöte (Syrinx) [75]), vielleicht mit Beziehung auf den Hirtenstand des Paris, zu dem er die Göttinnen hinzuführen im Begriff ist; sie stehen vor dem Hermes als drei verschleierte Frauen in sehr alterthümlicher Tracht, und, wie die ausgestreckten Hände zeigen, sind sie mit ihm im Gespräch begriffen.

Die Führung selbst oder der Zug nach dem Ida erscheint auf zwei altgriechischen Gefässen der Gräflich Erbachischen Sammlung, welche noch nicht bekannt gemacht worden. Beide sind archaischen Styles und das eine ist von besonderer Roheit. Ich spreche von diesem zuerst. Hermes mit dem Petasus auf dem Kopfe und in sein Oberkleid eingehüllt wendet sich im Gespräche zu der zunächst hinter ihm gehenden Göttin zurück. Alle drei sind, wie gewöhnlich in solch' alterthümlichen Vasenbildern, ganz bekleidet, Pallas mit dem Helm auf dem Haupt geht in der Mitte, vor ihr Hera, hinter ihr Aphrodite, beide jedoch durch kein Attribut kenntlich; jede der dreien aber hält einen starken Stab, oder was es ist, empor. Hinter der Venus sitzt auf einem Klappstuhl eine Frau, welche die Lyra spielt. Ein Laubgewinde schlingt sich vom Rücken des Hermes zwischen den Göttinnen hindurch bis zu den Knieen der Leyerspielerin.

Auf dem zweiten Erbachischen Gefässe eröffnen sich in zwei Planen zwei Scenen. In der unteren schreitet der bärtige Hermes mit beflügelten Füssen voran; den Kopf bedeckt der Petasus, der Heroldstab (Kerykeion) ist auf seiner Schulter befestigt, in seiner linken Hand trägt er einen Blitz, oder was es ist, in der rechten

den Apfel. Ihm folgen die drei Göttinnen sämmtlich bekleidet, zunächst Hera mit einer Blume oder Granatapfelblüthe, hoch emporgehalten in der linken Hand, in der rechten über die Schulter gelegt einen Baumzweig haltend; hinter ihr Pallas behelmt, die linke Hand aufgehoben, mit der rechten einen Stäb unter dem über der Schulter erscheinenden Gorgoneum haltend; zuletzt Venus mit einer Taube auf der hocherhobenen linken Hand [76]; hinter der Aphrodite zwei laufende beflügelte Eroten. — In dem oberen Plane sehen wir rechts wieder die Göttin mit der Taube auf der Hand, welche sie gegen einen rauchenden Altar hinwendet; links vor der Ara eine Flötenspielerin, auf einer Doppelflöte blasend, ihr zunächst, dem Opfer zueilend, hinter einander zwei Paare männlicher und weiblicher Personen betend mit emporgehobeuen Händen. In dieser sehr alterthümlichen, aber gut motivirten Darstellung erkennt jeder sofort das Siegesopfer, welches Venus in Folge ihrer Ueberwindung der Göttinnen im Urtheilsspruche des Paris empfängt.

Mehr oder minder alterthümlich ist der Zug dieser Göttinnen auch auf andern Vasen dargestellt, z. B. auf einer Vase Coghill; wobei die parallele Richtung der Glieder, die schlanken Proportionen und die regelmässig gefältelten Gewänder den archaischen Styl beurkunden; ferner auf einem Gefässe von Volci in der Sammlung Durand, auf dessen Hauptseite die Führung der Göttinnen durch Hermes, woneben man auch noch den Zeus hat erkennen wollen, auf der Kehrseite aber Menelaos, Paris und Helena dargestellt sind [77]. — Ein anderes Vasenbild zeigt uns den Mercur auf dem Ida, wo er den Paris im Voraus für die Venus einzunehmen sucht. In dieser Erklärung stimmen Millingen und Raoul-Rochette mit einander überein [78]; wenn aber ersterer in einer seitwärts sitzenden Frau die durch eine Prolepsis des Malers in die Scene gebrachte Helena erblicken wollte, so sucht ihn letzterer mit dem Satze zu widerlegen, dass eine solche Prolepsis unstatthaft und mit den Grundsätzen guter Kunstauslegung unverträglich sey. Obschon diese Antithese im Allgemeinen unrichtig, und dieser Kritiker im Verfolg selbst genöthigt ist, solche künstlerische Vorgriffe (Prolepsen) anzunehmen, so ist doch seine Erklärung ungemein glücklich. Er erklärt diese Frau nämlich für die Nymphe **Ida** als Cha-

rakterisirung der Oertlichkeit; so komme sie auch auf einem schönen Medaillon der Stadt Skepsis in Troas mit dem Kopfe des Kaisers Caracalla neben den obigen drei Göttinnen und dem Amor mit der Beischrift ΙΔη vor; worin er ein neues Beispiel findet, wie die Kunst der Alten selbst bis auf die spätere den Grundsätzen und dem Geschmack, welche das Originalgenie der Griechischen Bildner festgestellt habe, getreu geblieben sey. Auch die Einführung von Satyrn in solche Scenen sey zuweilen nichts anders als die Andeutung, dass man sich ein rauhes Waldgebirge zu denken habe [79]). Dieser Zug der drei Göttinnen unter Anführung des Hermes kommt auf noch mehreren Vasen, auch jüngst ausgegrabenen von Volci, vor [80]).

Das Urtheil des Paris stellt sich jedoch noch öfter dar, und zwar in Vasenmalereien und andern Bildwerken aus den verschiedensten Kunstperioden. Von den Vasen zuerst und hauptsächlich zu reden, so ist dieser Gegenstand auf mehreren erst in der neuesten Zeit erkannt worden [81]); darunter auch auf einer mit beigeschriebenen Namen der handelnden Personen, wie auf der unsrigen: Alexandros, Hermes, Athenäa, Hera, Aphrodite [82]). Mit Recht zieht ein deutscher Archäolog ein bis jetzt verkanntes Vasenbild hierher [83]). — Aber bei manchen andern rührt die Ungewissheit der Erklärung auch von der Unbestimmtheit, ja Willkürlichkeit her, worein sich dieser Gegenstand auf manchen besonders unteritalischen Gefässen verliert [84]). — Ich hebe hier noch zwei Vasenbilder aus, theils weil sie den Gegenstand vollständig und dramatisch darstellen, theils wegen des Costumes der Personen, welches beobachtet ist; zwei Umstände, wodurch sie sich dem unsrigen annähern. Auf dem ersten Gefäss, in der Sammlung des Herzogs von Blacas [85]), ist das Urtheil des Paris vollständiger, als auf vielen andern, und nach dramatischen Darstellungen abgebildet. Der Styl ist archaisch; aber einige Züge verrathen originelle Erfindung von ächter antiker Naivetät. Die Art, wie die staunende Scheu des Paris beim Erscheinen der Göttinnen ausgedrückt ist, indem er mit seinem Gewand sich das Gesicht zu verhüllen sucht, und die Art, wie Amor auf den Armen der Venus das Haar dieser Göttin ordnet; endlich der Umstand, dass eine der Haupt-

personen, Mercur, hier von der Kehrseite her in hastiger Eile der Hauptscene sich nähert, wo das Schönheitsgericht gehalten werden soll, diese und andere Umstände machen dieses Vasenbild höchst interessant. Bedeutsam wird es auch durch die symbolische Bezeichnung des Phrygischen Berges Ida, der durch eine mit Attributen des Phrygischen Cybelendienstes behangenen Säule ganz unverkennbar bezeichnet ist. Auf einem andern Gefäss des Herrn Gros in Paris [86]) erscheint Paris als königlicher Prinz in Asiatischer Pracht, bedeckt mit der Lydischen Mütze, und nur durch das Pedum (Hirtenstab) als Hirt bezeichnet; eben so die Göttinnen in gestickten Gewändern und mit Schmuck, so dass die ganze Scene theatralische Vorbilder der üppigen Zeiten Griechenlands verräth, die der Französische Archäolog auch durch Hinweisungen auf Stellen des Euripides erläutert. Sollte aber, frage ich, das Geräthe, welches Hera in der Hand hält, nicht viel mehr ein Spiegel seyn, als eine Patera? Wenigstens wäre es für diese Scene sehr charakteristisch, wenn Juno sich vorher noch im Spiegel betrachtete. — Worauf ich aber in dieser Darstellung noch besonders aufmerksam mache, ist der Umstand, dass Venus vor dem Paris hier in der einen Hand eine Taube, in der andern aber einen anders gebildeten Vogel hält. Das ist Iynx, oder der rasende Vogel, welchen Aphrodite zuerst den Sterblichen gebracht [87]), der Vogel des Liebeszaubers. Er war ein Weib gewesen, welches Pan mit der Echo oder mit der Pitho erzeugt haben sollte [88]). Mit der Echo; — dies erinnert uns an Helena, die ja ausdrücklich so genannt wurde, welche mit Pan in Verbindung vorkam, welche Liebestränke bereitete, mit dem Namen Taube bezeichnet wurde; — wenn dieser auch die Zauberfrau Iynx das Leben verdankt, so wird Helena ja so zu sagen zur Aphrodite selbst, welche den rasenden Liebesvogel zuerst gebracht, und die wir in diesem Vasenbilde mit einer Taube und mit der Iynx in den Händen dem Paris gegenübertreten sehen. Nicht weniger bedeutsam ist die andere Genealogie, welche die Iynx zur Tochter der Pitho machte. Diese ist ja die Geissel, womit Aphrodite die Menschen zur Liebe zwingt, die unwiderstehliche Dienerin der Aphrodite, die personificirte Suada oder Ueberrederin, aber auch in Liebesleiden die Trösterin. In diesem Sinne hatte

Praxiteles in einem Tempel der wirksamen, zum Ziele führenden Aphrodite die Pitho und die Paregora beigesellt [89]). So erscheint denn auch in übergebliebenen Bildwerken Peitho neben der Aphrodite. Zuvörderst auf Griechischen Vasen, z. B. auf einer sehr alterthümlichen, wo sie der Aphrodite und Euklea gegenüber mit sprechend vorgestreckter rechten Hand als eine wahre Suada oder Ueberrederin charakterisirt ist; unter ihr ist der Name ΠΕΙΘΩ beigeschrieben [90]). Auch in andern Vasenbildern erscheint diese Gehülfin der Aphrodite. Besonders geistreich ist sie dargestellt auf dem schönen Relief des Duca di Caraffa Noja [91]). Sie sitzet rückwärts hoch auf einer Ara, halbverschleiert, über der Venus, welche so eben bemühet ist, die Helena zur Vereinigung mit dem gegenüberstehenden und von einem Eros angesprochenen Paris zu überreden. Die Namen sind beigeschrieben, und zwar über der Peitho: ΠΙΘΩ.

Das Urtheil des Paris ist auch auf einem Wandgemälde im Grabmale der Nasonen dargestellt mit einer landschaftlichen Umgebung und mit verschiedenen Thiergruppen, worin Paris als schlichter Hirt erscheint in dem Augenblick, wo er von Mercur den Apfel empfängt, während die drei Göttinnen bekleidet noch im entfernten Hintergrunde sitzen [92]). — Derselbe Gegenstand ist endlich auch auf Etrurischen Sarkophagen und andern Reliefs aus der Römischen Kaiserzeit anzutreffen [93]). Ich hebe hier die Beschreibung aus, welche der oft genannte Französiche Archäolog von einem Sarkophag-Relief der Villa Pamphili gegeben [94]). Dieses Urtheil des Paris umfasst eine Scene von dreizehn Personen: in der Mitte Paris sitzend; über ihm auf einer Anhöhe Schafe, neben ihm der Hund (Andeutung des Hirtenlebens auf dem Berge Ida); vor ihm Mercur ohne alle Attribute, aber an seiner Stellung und Gebärde, die eine lebhafte Unterhaltung mit Paris verräth, kennbar. Darauf Venus, von Amor geführt und ganz entkleidet; wobei vom Erklärer bemerkt wird, dass diese ganz rücksichtslose Nacktheit der schon ihrer Abnahme entgegenschreitenden Kunst der Griechen, mit dem früheren sittlichen Ernst im Widerspruch, jedoch eben deswegen um so mehr von den gräcisirenden Römern in ihren Darstellungen beliebt worden sey [95]). Es folgen Juno und Minerva bekleidet. Zu

beiden Seiten sind Hirten und Nymphen als Bewohner des Berges Ida gruppirt, eine Bezeichnungsart, die durch ein Pompejanisches Gemälde und durch ein anderes Römisches Basrelief [96]) bestätigt wird. — Ausser andern Reliefs dieses Gegenstandes wird noch die Abbildung eines prächtigen Sarkophags aus Bordeaux [97]) mitgetheilt, erläutert, und die Bemerkung beigefügt, diese Wiederholung desselben Gegenstandes auf Sarkophagen scheine daraus erklärbar, weil die sinnliche Denkart der späteren Römer im Glücke des Paris einen treffenden Ausdruck für den heidnischen Roman des andern Lebens gefunden habe.

Wie der übrige Trojanische Mythenkreis von der Kunst der Etrusker aufgenommen war, so insbesondere auch die Sagen von Paris und Helena. Dies wird durch eine Reihe von Etrurischen Spiegeln beurkundet, wovon einige auch das Urtheil des Paris darstellen [98]). Auch auf antiken Lampen, Münzen und Gemmen ist diese Scene sichtbar. Einer Münze aus Skepsis in Troas wurde oben schon gedacht; aber auch eine Münze von Alexandria in Aegypten, unter Antonin dem Frommen geprägt, zeigt denselben Gegenstand [99]). Ich beschliesse diese Uebersicht mit der Anführung einer Römischen Bronze, die ich zuerst bekannt gemacht und beschrieben habe. Hier beschränke ich mich auf die blosse Angabe der Bildwerke auf derselben. Nämlich auf zwei Reliefs eines Römischen Gürteldolchs (Parazonium) der Gräflich Erbachischen Sammlung sehen wir auf dem einen die siegreiche Venus (Venus victrix) mit Juno und Minerva vor dem Paris erscheinen, und zwar nach üppiger Römerweise alle drei Göttinnen völlig entkleidet. Der Hirtenjüngling, ebenfalls nackt, hält in der einen Hand den Hirtenstab, in der andern den Apfel. Auf dem andern Relief ist Venus in einem bacchisch-artigen Triumphzuge dargestellt, wie sie die Symbole der Jahrszeiten empfängt [100]).

III.

Erklärung des Hauptbildes der grossen Paris-Vase: das Urtheil des Paris in Gegenwart kosmischer Gottheiten.

Somit wären wir, denk' ich, in den Stand gesetzt, diese ausgezeichnete Vase der Grossherzoglichen Sammlung näher zu betrachten. Dieses Thongefäss ist aus Grossgriechischem Boden hervorgegangen, welcher selbst den neuerlich so ergiebigen Etrurischen in der Anzahl und Zierlichkeit solcher Kunsterzeugnisse, wie auch im inhaltreichen Umfang ihrer Bildnereien bis jetzt noch übertrifft; es gehört der vasenreichen Umgegend der alten Apulischen Städte an, denn sein Fundort ist Ruvo, das Rubi der Römer, dessen Einwohner Rub*u*stini und Rub*a*stini genannt wurden. Die Stadt war 23 Miglien von Canusium (Canossa) entfernt [101]), und ist noch jetzt auch ein Fundort von Erz- und Silbermünzen mit Griechischen Aufschriften [102]). Mach der Form ist unser Gefäss eine Hydria oder Kalpis [103]) der Griechen, wegen seiner drei Henkel von den Italienern vaso a tre manichi genannt.

Die Färbung betreffend, so sind, wie bei allen Vasen dieser Zeit und Classe, die Figuren rothgelb auf schwarzem Grund. Bemerkenswerth ist noch die hier angewendete Vergoldung en basrelief, indem die Aepfel an den Baumzweigen, die Strahlen der Sonne, die Flügel der beiden Göttinnen, so wie der Schmuck der Frauen ein wenig erhoben und vergoldet sind. Der Styl der Zeichnung ist als reicher zu bezeichnen, d. h. der Charakter der Zeichnung bekundet sich neben der Schönheit durch eine vorherrschende Weichheit nicht nur in den vorkommenden Gestalten unbekleideter Eroten, sondern überhaupt in allen Formen, namentlich auch

in dem Ausdruck und in der Bildung der Köpfe, welche auf Gefässen dieser Art oft mit voller Vorderansicht des Gesichts, oder mit geringer Wendung zum Profile hin, wie auf unserm Gefässe, gemalt sind und etwas Weichliches zu haben pflegen. Die Behandlung der Haare, besonders an den Frauenköpfen, ist sorgfältig und zierlich [104]). Hiernach und aus Vergleichung der Gepräge auf Griechischen, besonders Grossgriechischen und Sicilischen Münzen, vorzüglich der Köpfe darauf, lässt sich das Zeitalter der Verfertigung unserer Vase ohngefähr bestimmen; d. h. sie gehört der Periode der Griechischen Könige nach Alexander dem Grossen an, und fällt etwa in den Zeitraum zwischen Olympiade 120 — 145, oder zwischen die Jahre 300 — 200 vor Christi Geburt, d. i. in eine Zeit der noch immer fortblühenden Griechischen Kunst.

Und als Kunstwerk ist dieses Gefäss auch betrachtet worden, denn man hat es auf einen besonderen Fuss oder Untersatz gestellt, welches bei keinem bis jetzt bekannten Gefässe dieser Form der Fall ist. Gestelle, um sie einzusetzen, trifft man bei den unten abgerundeten Lekythen (Salben- und Schmuckgefässen) an, weil sie sonst, um nothdürftig zu stehen, hätten umgekehrt aufgestellt werden müssen, nicht aber bei den Hydrien mit so breitem flachen Boden [105]). Bei unserer Hydria leuchtet also deutlich die Absicht hervor, durch einen Untersatz die Schönheit der Malerei hervorzuheben. — Das Kunstverdienst dieses Vasenbildes zeigt sich auch schon beim ersten Blick aufs Ganze wie aufs Einzelne. Wie verständig ist nicht die Handlung auf drei Plane neben dem oberen Seitenplane vertheilt, und der Verein der verschiedenen Personen und Gruppen angeordnet; wie richtig sind nicht die einzelnen Figuren in Proportion, Gestaltung, Stellung und Gewandung gehalten! und wenn auch bei Malereien dieser Periode auf solchen Prachtvasen die Strenge des Styls nicht das Hervorstechende ist, so sind doch die Gesetze der Zeichnung der Zierlichkeit und Weichheit der Behandlung nicht aufgeopfert. Die geraden Gegensätze offenbaren sich in dem Urtheil des Paris eines ganz neuen Malers, dessen Name hierbei, wie billig, von mir unterdrückt wird, wenn anders folgende Kritik darüber ihre Richtigkeit hat, welche besagt: Wenn ein gewisser transparenter Schimmer des Fleisches das letzte Ziel

der Kunst seyn könnte, so wäre von diesem Bilde manches Lobenswerthe zu sagen; wenn man aber auch absieht von Strenge des Styls und Gefälligkeit der Composition, so kann man doch einige Correctheit der Zeichnung fordern, und keine so grossen Verstösse gegen das, was man richtige Verhältnisse nennt, verzeihen, wogegen in diesem Gemälde so sehr gefehlt worden ist. Dies hätte, werden wir sagen, gedachter Maler durch ernste Studien unseres Vasenbildes, welches höchst wahrscheinlich die Nachbildung eines grossen Griechischen Originalgemäldes ist, wohl vermeiden können; wie denn überhaupt die besten antiken Vasengemälde für die neueren Maler, besonders was Zeichnung, Composition, Verhältnisse u. s. w. betrifft, als eine gute Schule zu betrachten seyn möchten. — Noch verdient endlich bemerkt zu werden, dass der Maler unseres Vasenbildes sich durchaus noch in den Schranken der altgriechischen Sitte und Zucht gehalten, da er weder die drei Göttinnen, noch andere weibliche Personen in der oberen Scene, wie in der unteren (der bacchischen Festlichkeit) entkleidet dargestellt hat.

Treten wir nun unserm Bilde näher, und betrachten zuerst die Oertlichkeit der Haupthandlung, so erinnert nichts als der zu Füssen des Paris liegende Hund an den Phrygischen Ida mit seinen Felsen, Schluchten und Waldesschauern. Wir finden uns in eine ganz andere Natur und Weltgegend versetzt. Von dem rauhen Hirtenleben, welches in andern Vasenbildern, wie wir sahen, durch Heerden, Satyrn und Nymphen veranschaulicht wird, findet sich hier keine Spur. Wir sind so zu sagen nach dem südlichen Libyen versetzt, in den Garten des Zeus, in den lieblichen Lustgarten der Aphrodite, oder auf den Hügel der Grazien [106]). Aber hier walten auch Zeus und Aphrodite mit ihren Eroten, ingleichen Helios und Eutychia. Ein glücklicher Tag ist für die Venus und für den Paris aufgegangen; sie feiern ein Siegesfest unter sichtbarer Begünstigung des Juppiter, des Mercurius und des Sonnengottes. Da ist ein Lustrevier der passende Ort, wo, wie in den Gärten des Hesperiden, an Baumzweigen goldene Aepfel glühen, dergleichen in unserm Bilde sich zeigen. Ueberhaupt hat unser Vasenbild das Eigene, dass die grossen Naturgottheiten in die Scene aufgenommen

sind, und an der Handlung eine sichtbare Theilnahme äussern, wie Zeus und Helios u. s. w., wodurch diese Vorstellung vom Urtheil des Paris einen kosmischen Charakter erhält, d. h. als eine Begebenheit vorgestellt wird, wobei die grossen Naturmächte und Weltregenten als urtheilende Zeugen auftreten, und gleichsam, wie in der Tragödie, den Chor bilden. Auch hierdurch reihet sich dieses Gemälde jenen übrigen Malereien und Vasengemälden an, die, als Werke der neueren ausgebildeten Griechischen Kunst, aus Anschauungen der scenischen Darstellungen der Attischen Bühne hervorgegangen waren; während die ältesten und älteren Vasenbilder den einfacheren Erzählungen des epischen Gesanges zu folgen pflegen. Jene Wahrnehmung des kosmischen Charakters unseres Bildes wird uns gleich vom Anfang an bei der Würdigung mehrerer Figuren leiten müssen.

Wenden wir uns nun zur Betrachtung des Einzelnen, und fangen von der linken Seite an, so fällt unser Blick zunächst auf Zeus, der im oberen Plane thronet, mit seinem Gesicht rechts nach der Scene gewendet. Er hat den Herrscherstab, der sich oberhalb in einen Blumenkelch endigt (wie auch Hera und Aphrodite solche Scepter halten), in der Rechten, in der Linken den Blitz. Ein Kranz von Kotinos (wildem Oelbaum) umgiebt seine Stirne, die oberen Theile seines Körpers sind unverhüllt, die unteren umgiebt ein faltiger Mantel, ganz nach dem Typus, wie Phidias in seinem toreutischen Sitzbilde zu Olympia ihn auf immer festgestellt hatte; welches Vorbild auch für die Vasenmaler traditionell geworden war, wie unter Anderm die Vase Poniatowski beurkundet; welches Zeusbild, obwohl in einigen Beiwerken verschieden, dennoch in der Hauptsache und namentlich in der Wendung nach der linken Seite und in dem nach der rechten umgewendeten Angesicht dem unsrigen durchaus ähnlich ist [107]). So bedurfte es also des beigeschriebenen Namens ZEVΣ nicht, um in dieser Gestalt den Vorsteher der olympischen Götterfamilie kenntlich zu machen.

Desto nöthiger war aber die Beischrift KATMENH zu der zunächst unter ihm sitzenden weiblichen Figur. Nunmehr können wir nicht irren, eben so wenig in Verlegenheit seyn, an welche von den vielen Klymenen wir bei dieser reizenden und zierlich geklei-

deten Gestalt denken sollen. Dem Helios gegenüber, der im Seitenplane oberhalb rechts mit seinem Viergespann erscheint, kann es keine andere seyn als Klymene, die Tochter des Okeanos und der Tethys, die Gattin des Helios und von ihm Mutter des Phaethon und der Heliaden [108]). Der Maler hat gesorgt, dass ihre Formen in dem ärmellosen Dorischen Unterkleide, worüber ein leichtes gazeartiges geblümtes Oberkleid geworfen ist, aufs vortheilhafteste hervortreten. Ihre Gebärden sind sprechend. Mit der links abwärts gewendeten ausgebreiteten Rechten scheint sie die nächtlichen Schatten und die Gewässer abzuweisen, aus denen sie heraufgestiegen; mit den Fingerspitzen der Linken nimmt sie zierlich den Peplus über der Brust auf. Es ist dies die von der Kunst angenommene Gebärde zur Bezeichnung der weiblichen Bescheidenheit und Schamhaftigkeit, die wir in einigen Statuen in Basreliefs des Parthenon, aber zum öftern in Vasengemälden wahrnehmen [109]). Das Erscheinen dieser Klymene in dieser Scene gehört zum oben bemerkten kosmischen Charakter unseres Vasenbildes, und hat dieselben Motive wie die Auffahrt des Helios über derselben Handlung. Die aus dem Okeanos hervorgegangene Göttin des nächtlichen Lichtes will beim Urtheile des Paris eben so wohl gegenwärtig seyn, wie ihr Gemahl Helios, der Gott des Tageslichtes. Hatten beide als Gottheiten Kunde von dem unter den drei Göttinnen entstandenen Wettstreit, so konnte Klymene, wenn wir sie als Schwester der Helena betrachten [110]), und sie um die Entscheidung des Paris wusste, noch mehr verlangend seyn, dieser Handlung beizuwohnen. Doch lassen wir auch ein solch' weithergeholtes Motiv bei Seite, so bleibt gewiss, dass durch die Einführung der Klymene und des Helios diese menschliche Begebenheit zugleich in den Kreis der Naturgötter erhoben wird.

Rechts vor der Klymene steht Juno (Hera, welcher Name HPA über ihrem Haupte beigeschrieben ist). Wenn der Kopf der ersteren, wie der der Eutychia, mit einer einfachen Haarbinde oder mit einem blossen Bande umwunden war [111]), so erscheint selbst Juno in antiken Bildwerken mit einer solchen mehr oder minder schmalen Binde ums Haar [112]) oder um die Stirne. Eigen ist jedoch der Juno die sogenannte Stephane, oder eine hohe innerhalb mit Ver-

zierungen geschmückte und das ganze Haupt über dem Scheitel umgebende Krone [113]). Häufig findet sich jedoch als Kopfbedekkung dieser Göttin die sogenannte Sphendone, d. h. eine Kopfbinde, welche einerseits breit, andrerseits stark verjüngt, schleuderförmig war, und von dem Riemen einer Schleuder den Namen hatte. Am einfachsten ist diese Sphendone am Haupte der unvergleichlich schönen Junostatue von Parischem Marmor bei Bouillon geformt. Der Kopfbinde der Juno in unserm Vasenbilde ist jedoch die Sphendone an einer andern Statue dieser Göttin in dem Pio-Clementinischen Museum ähnlicher [114]). In unserm Gemälde bildet nämlich jene Kopfbinde über der Stirne eine dreieckige Erhöhung. Vielleicht könnte man dabei an ein metallenes Stirnband denken; wie denn Polykletus seiner toreutischen Hera in Argos ein solches aus feinem Goldblech in Schmelzfarben getriebenes Stirnband gegeben hatte, worauf die Grazien und Horen gebildet waren. In den Münzgeprägen ersetzte man des engen Raumes wegen solche Figuren in den Reliefs durch Blumen und Palmblätter [115]). In unserm Vasenbilde ragen nicht nur über der Kopfbinde der Juno, sondern auch denen aller übrigen Frauen die Blumen oder Palmblätter oberhalb hervor, eine auf die Festlichkeit des Tages und der Scene bezügliche schmückende Zuthat.

Das Gewand der Göttin ist das gewöhnliche, der bis zu den Füssen herabfallende Chiton (Tunika) und das kürzere Himation. Jene Tunika lässt nach Dorischer Weise Hals und Arme bloss; welches letztere bei der Hera wesentlich war, der schon Homer das ständige Epitheton »die weissarmige« gegeben hatte. Der Schleier der Juno wie der der Minerva ist, wie in Statuen der vollendeten Kunst, nach dem Hinterhaupte zurückgeworfen; oder vielmehr in unserm Bilde ist die Göttin mit der rechten Hand bemüht, ihn zurückzuhalten; worunter aber nicht nach späterer Sitte ein vom Gewand getrennter Schleier zu denken ist, sondern ein Theil des Obergewandes selbst, welcher zum Behufe der Verschleierung von hinten bis auf den Scheitel heraufgezogen wurde [116]). Der Anzug der Juno, so wie der übrigen Frauen unseres Bildes, führt uns natürlich zu einer allgemeinen Bemerkung über Stoff, Farbe und Stickerei der Griechischen Frauengewänder. Weit aus-

gebreiteter, als man gewöhnlich glaubt, war der Gebrauch der verschiedensten Stoffe bei den Alten; am gewöhnlichsten feine Wolle, aber auch Baumwolle, Seide und zwar gedoppelter Art, vom Seidenwurm und von seidenartigen Fasern gewisser Seemuscheln; welche letztere man mit andern feinen, selbst linnenen Geweben unter dem weitschichtigen Namen Byssus inbegriff [117]). Die Seide, aus Hinterasien eingeführt, wurde auf den Griechischen Inseln Cos und Amorgos verarbeitet, auch in Tarent; doch hier vielleicht hauptsächlich die aus Seemuscheln gewonnene. Besonders waren die wie Flor durchsichtigen Coischen Seidenstoffe im Alterthum berühmt. Solche feine Gewänder waren oft mit Blumen und Ranken durchwirkt, oder auch wohl mit Goldlahn durchzogen. An dergleichen Stickereien und feinste Seidenstoffe müssen wir bei den Gewändern einiger Frauen unseres Vasenbildes denken, insbesondere bei dem Anzug der Venus und selbst der Klymene, wo geblümte oder gestickte Zeuge ja vom Maler selbst angedeutet sind. Die Farbe betreffend, so muss Gewohnheit und Sitte des wirklichen Lebens von der Kunstdarstellung wohl unterschieden werden. Jene Sitte forderte für alle Kleidungsstücke der Frauen und der Jungfrauen die weisse Farbe. Aber wenn schon der alte Polygnotus in seinen Wandmalereien den Frauen gelbe Bänder und mehrfarbigen Haarputz gegeben hatte, so bekleideten die nachfolgenden Maler in Wand- wie in Tafelgemälden weibliche Personen mit buntfarbigen Gewändern. Hetären erlaubten sich auch im Leben purpur- und hellfarbige Kleider, so wie bacchantische Personen mit safrangelben oder mit buntfarbigen, gemalten, durchwirkten und getüpfelten Gewändern sich dem Herkommen gemäss bekleiden mussten [118]). — An den Gewändern der Juno und der Minerva zeigt sich in unserm Vasenbilde keine Spur von Färbung, ausser am Ueberwurf des Obergewandes, die übrigen Kleidungsstücke sind schlicht und einfarbig. — Juno in unserm Bilde tritt fest dem Paris gegenüber; in ihrer Linken ruht der Herrscherstab, auf dessen Spitze wir eine Granatapfelblüthe, wie öfter auf diesem Scepter, denken können, nachdem einmal Polyklet seiner berühmten Juno in Argos den Granatapfel in die eine Hand gegeben [119]). Sie siehet kühn den Richter an, scheint ihn anzureden, und ihn durch das Versprechen der

Herrschaft über ganz Asien zu ihren Gunsten stimmen zu wollen [120]); denn sie als Götterkönigin eröffnet die Handlung, und unser Maler ist der allgemeinen Sage insofern getreu geblieben. Doch hat er den Moment vorher genommen, indem Mercur erst mit ausgestrecktem Schlangenstab dem Paris Juppiters Befehl überbringt, und Juno hervortritt, um den Richterspruch durch jenes Versprechen für sich zu gewinnen.

Ihr zunächst etwas höher steht auch schon Pallas bereit vor den Paris zu treten. Ueber ihre Bekleidung ist nach dem Obigen weiter nichts zu bemerken, als dass sie über dem kurzen bis auf die Hüften reichenden Oberkleid den ledernen Schuppenharnisch mit dem Gorgoneum (Gorgonengesicht) als Brustbedeckung trägt, und dass dasselbe bis zu den Füssen herabfallende Oberkleid halbe, bis zum Ellenbogen reichende Aermel hat. Sie ist auch beschuhet, wie Venus und Eutychia in unserm Bilde, in der Weise, dass die Sandalen oder Schnürsohlen den Oberfuss nur in fein geschnittenen Riemen fassen, den ganzen Fuss aber nackt durchschimmern lassen [121]). Was aber bei den gutgekleideten Frauen des Alterthums ein unentbehrlicher Schmuck war, den auch in diesem Vasenbilde alle weibliche Personen tragen, das fällt bei unsrer Göttin auf, nämlich das Halsband, welches aus einem goldenen Ringe bestand, an welchem grössere oder kleinere Perlen herabhiengen. Jedoch hat es auch die Pallas-Borghese, jetzt im Louvre und eben deswegen Minerve au collier genannt, wie auch der schöne Pallaskopf auf der berühmten Gemme des Aspasios; bei welchen Darstellungen man an die eherne Pallas des Phidias denken muss, die man vorzugsweise die schöne nannte [122]). Auch der Helm der Göttin verdient Aufmerksamkeit. Er ist überaus reich verziert und auf seiner Decke erscheinen mehrere springende Flügelrosse, gerade wie auf dem geschnittenen Steine des Aspasios, und unser Vasenbild dient dem Satze eines jüngst verstorbenen Archäologen zu einer neuen Bestätigung: »Je geschmückter der Helm der Minerva ist, desto sanfter sind die Gesichtszüge unter dem Helme« [123]); denn in der That in unserm Bilde ist das Angesicht der Pallas nicht blos sanft, sondern weichlich gebildet. Hier erscheint sie übrigens behelmt vor dem Paris; beim Lucian legt sie den Helm ab, weil Venus be-

merkt, ihre feurigen Augen würden ohne die Helmbeschattung weniger Eindruck machen, und den Richter erschrecken [124]). — Auf dem Argolischen Schild in der Linken der Pallas hat unser Vasenmaler, um sie sichtbar zu machen, auf der innern Seite verschiedene Figuren angebracht, die man sich auf der äussern denken muss. Sind es Schrecken, Grauen und Zwietracht, welche im Kampfe neben Ares und Pallas auftreten; wovon die zwei ersteren auch auf dem Schilde des Agamemnon abgebildet waren und die letzte (Eris) auch auf dem des Achilles? Auf unserm Bilde sind sie nicht deutlich. So viel ist gewiss, dass die obere Figur geflügelt ist, und eben deswegen die Begleiterin der Minerva, nämlich Nike-Victoria seyn könnte, welche mit Flügeln gewöhnlich dargestellt wird. Bei der ersten Annahme müssten wir uns Eris auf diesem Schilde als geflügelt denken [125]). Die Ueberschrift über dem Haupte der Göttin ist der alten Namensform gemäss ΑΘΗΝΑΑ zu lesen [126]).

Die Büste der Eris über dem Paris ist durch die Beischrift ΕΡΙΣ (der letzte Buchstab in der älteren Form eines gebrochenen Stabes) ausser Zweifel gesetzt, wenn nicht schon ihr Schlangenhaar und ihre kalte, verbissenen Grimm verkündigende Miene die Göttin der Zwietracht verriethen. Flügellos erscheint sie sonst ganz menschlich, und ihr Dorisches über der Brust fest angezogenes Gewand lässt Hals und Arme bloss. Selbst den Halsschmuck wie den übrigen Göttinnen hat ihr der Maler gegeben. Dies führt zur Frage, warum er sie nicht in ganzer Figur in die Handlung verflochten, wie dorten die Klymene im untern Plane? Man könnte antworten: sie soll nur verstohlen lauschend erscheinen. So haben zwei Deutsche Künstler sie hinter dem Hermes lauschend geistreich aufgefasst [127]). Unser Vasenmaler hat andere Motive gehabt. Hierüber giebt uns die Vase des Asteas Aufschluss. Gerade wie hier die Eris, so erscheinen auch dorten über der Scene die Büsten des Pan, der Hera und des Hermes, und zwar so, dass unter jeder der Büsten sich im Garten der Hesperiden drei Nymphen dem Willen jener drei oben erscheinenden Gottheiten dienstbar beweisen [128]). Es ist also durch jene obere Erscheinung ein höheres Walten der Göttermächte angedeutet. Merken wir nun auf die Stellung der

Erisbüste gerade über dem Paris, so dürfen wir vermuthen, dass der Meister unseres Vasenbildes oder vielmehr der Maler des Originals, das er copirte, das Walten dieser Göttin habe ankündigen und den Gedanken aussprechen wollen, dass der für die Venus entscheidende Paris ohne sein Wissen und Wollen den Willen der Eris vollzieht, indem die Folge seines Urtheils, der Troische Krieg ihrer Rache unzählige Opfer darbringen wird.

In der Mitte der Scene sitzt Paris mit der Ueberschrift ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ. Diese Personalität war schon von der aufblühenden Bildnerei, sodann von der dramatischen Poesie gedoppelt aufgefasst worden. Polygnotus hatte ihn in seinen Wandgemälden zu Delphi als einen rohen Hirten mit bäuerischen Gebärden und Sitten, vergeblich sich bemühend um die Liebe der spröd und stolz an ihm vorübergehenden Amazonenkönigin Penthesilea, gemalt [129]), und so hatte ihn auch das Athenische Theater als Viehhirten, in der Einsamkeit des ländlichen Hofes, umgeben von Schafen, mit dem Schäferstab in der Hand [130]) dargestellt; — aber auch in andern Scenen als reichgeschmückten Königssohn in blumigen und mit Gold durchwirkten Gewändern, mit von Salben triefendem Haare unter der weichlichen Mäonischen Mitra [131]). — Es möchte nicht leicht ein bildliches Denkmal geben, aus welchem eine vollständigere Anschauung solch' Asiatischen Prunkanzugs des Paris zu gewinnen wäre, als aus unserm Vasenbilde. Ueber den Schuhen zeigen sich hier enganliegende Beinkleider mit regelmässig herablaufenden Quadraten verziert, worunter man sich im feinen weichen Stoffe purpurne mit Gold durchzogene Stickereien vorstellen muss [132]). — Darüber die Phrygische Tunika oder der Leibrock mit Blumengewinden und Laubwerk übersäet, mit einem vorn herablaufenden Streifen, von gewürfelten Flittern oder von Edelsteinen besetzt, mit enganschliessenden bis an die Hand reichenden Aermeln und mit Purpur- und Goldstickereien im Zickzack verziert; endlich über dem sorgfältig geordneten und gekräuselten Haar die Phrygische Tiara am Hinterhaupte, eine bis zum Nacken herabreichende Haube bildend, über dem Scheitel umgebogen, mit Perlen und an den Seiten mit einer hervorspringenden Buckel, worin, wie es scheint, ein grosser Edelstein eingesetzt ist, ausgeschmückt, und zuletzt

unten in vier herabhängende Flügel oder Laschen endigend, wovon zwei auf die Schultern herabfallen, zwei schmälere unter dem Kinne zusammengeknüpft werden können [133]). — Aus solchen Bestandtheilen ist der üppig orientalische Prachtanzug unsers Paris-Alexandros zusammengeordnet.

— Jedoch hat unser Vasenmaler gesorgt, dass bei allem dem wir den Hirten nicht verkennen können. Er hat ihm den Hirtenstab in den linken Arm gegeben, und einen Hund zu seinen Füssen gelegt. Aber ist es auch ein Hirtenstab oder nicht vielmehr ein Ruder? In diesem Falle müsste man eine künstlerische Prolepsis annehmen, anzudeuten, dass Paris sofort, nach dem von der Venus empfangenen Versprechen, aus den gefällten Eichen des Ida Schiffe bauen lassen, und sich auf die Seefahrt nach Sparta begeben wird [134]). — Aber jenem Stab in Paris Hand konnte absichtlich eine abweichende zierlicher ausgearbeitete Form vom Künstler gegeben worden seyn, um ihn mit den übrigen Stücken des Prachtanzugs mehr in Harmonie zu bringen; und jener Annahme widerspricht auch das inständige Zureden des neben dem Paris stehenden Amor, der mit lieblich-naiver Gebärde, seine rechte Hand leise auf des Fürsten Schulter legend, sein Köpfchen gegen ihn neigend, ihm bittend ins Angesicht blickt. Er aber ist ganz dem Mercur zugewendet, von dem er so eben den Apfel empfangen zu haben scheint, und mit welchem er in lebhafter Unterhaltung begriffen ist. Der zu seinen Füssen liegende grosse Hund ist ein Molosser; welche Art bei den Alten zur Bewachung der Landhäuser und bei grossen Schafheerden gehalten wurde [135]).

Mit dem Oelzweig, wie Zeus, erscheint sein Bote Hermes (ΕΡΜΗΣ überschrieben), so eben im Begriff, dessen Befehle dem Paris zu verkündigen. Der zurückgeschlagene Reisehut (Petasos) und die Schnürstiefeln bezeichnen uns den Wanderer; die Stellung, die über den Arm geschlagene Chlamys (das Oberkleid) und der gegen Paris hingeneigte Heroldsstab (Kerykeion) charakterisiren ihn als Botschafter (Diaktoros); in welcher Tracht und Stellung wir ihn auf Basreliefs, geschnittenen Steinen und andern Vasengemälden zum öftern dargestellt sehen.

Hinter Mercurius sitzt, wie auch die Ueberschrift (ΑΦΡΟΔΙΤΗ)

besagt, Venus. Zuvörderst verdient ihr überaus reicher Kopfputz noch besondere Aufmerksamkeit. Ausser der Sphendone, worüber sich, wie bei den andern Göttinnen, Blätter erheben, läuft über ihren Scheitel noch ein mit Perlen verziertes Band, woraus ebenfalls Palmetten hervorspringen; endlich ein mit Mäandern durchwirktes drittes, sammt der Opisthosphendone, letztere mit Blumenranken gestickt, am Hinterhaupte, worüber sich das gelockte und in einen Büschel (Krobylos) zusammengefasste Haar erhebt [136]. Ein ähnlich geordnetes und geschmücktes Haupthaar zeigt sich an der Büste der Ariadne auf Münzen der Kretischen Stadt Knossos, ingleichen an der Büste der Sikelia oder Arethusa auf den Silbermedaillons von Syrakus, nur dass an dieser letztern Schilfrohr anstatt der Blätter eingeflochten ist. — Ueber den Halsschmuck der Venus, wie über ihren Anzug, ist nach dem Obigen weiter nichts zu bemerken, als dass sie vor ihren zwei Mitbewerberinnen Juno und Minerva durch ein buntgesticktes Unterkleid ausgezeichnet ist. Wohl aber ist ihr Gürtel in Betracht zu ziehen, auf den Amor so bedeutend hinweiset. Gewöhnlich waren die Griechischen Frauen und Jungfrauen mit zwei Gürteln bekleidet, einem oberen breiten unter der Brust und einem unteren schmalen, den wir in unserm Bilde sehen. Es ist bekannt, dass man dem Venusgürtel eine magische Kraft Liebe zu erregen zueignete. Homer legt dem Brustgürtel diese Wirkung bei, andere Dichter, denen unser Maler gefolgt ist, dem unteren [137]; daher sein Besitz ein Gegenstand der Wünsche war, wie denn Hera, Helena, Astyanassa sich dessen eine Weile erfreuten, bis er wieder zu seiner Eigenthümerin Aphrodite zurückkam. Eben deswegen warnt auch Pallas den Paris vor dessen Zaubermacht. Vor allem, sagt sie im Urtheil des Paris beim Lucian, o Paris, lass sie ihren Gürtel ablegen, denn sie ist eine Zauberin, und könnte dich leicht mit Hülfe desselben verzaubern [138]. — Venus legt diesen Gürtel auch nur an, wenn sie auf Sieg und Eroberung ausgeht. Darum durfte er in einer Scene nicht fehlen, worin Venus, wie die zwei andern Göttinnen, nach keuscher Griechensitte, bekleidet dargestellt war. Und wie klug hat nicht unser Maler dessen Zaubermacht durch das Hindeuten des Amor versinnlicht! Aber hier galt es auch. „Nah' ist der Kampf, liebe Kinder,

umschlingt eure Amme« [139]. So hatte kurz zuvor Aphrodite die Eroten zur Hülfe gerufen, und was ein anderer Dichter sagt:

»Und im ambrosischen Busen umarmt sie den trotzigen Knaben«

das sehen wir hier im Bilde vor Augen, wo Venus den Amor mit dem linken Arme zärtlich umfangen hält. Dieser hier ist Eros, in welchem Genius der Gemeinbegriff der Liebe in Verbindung mit der Göttin der Schönheit personificirt ist. Er war wie Himeros zugleich mit der Göttin geboren, und sie war die Pflegerin beider, oder vielmehr dreier Genien, denn auch Pothos war ihr zugesellt. In einem Tempel zu Megara hatte Skopas sie mit der Aphrodite in einer Marmorgruppe vereinigt, und dieser dreien gedenkt auch Lucianus in seinem Urtheil des Paris [140]. Der erste Genius stellt, wie gesagt, den Gesammtbegriff Liebe dar, der zweite, Himeros, das Verlangen nach dem gegenwärtigen Gegenstand der Liebe, Pothos endlich das Verlangen und Sehnen nach der abwesenden geliebten Person. Darum ist auch in unserm Vasenbilde der kleinere, dem Paris lieblich zugewendete und zuredende Flügelknabe Pothos zu nennen, weil er ihm nach der noch entfernten Helena Liebe und Sehnsucht einzuflössen bemüht ist. Uebrigens erscheint in unserm Bilde Venus selbst sehr verlangend, die Wirkung zu sehen, welche der Zuspruch des Pothos auf den Richter äussern wird. Mit der Rechten ihren oben verzierten Götterstab haltend siehet sie unverwandt nach dem Paris hin, und ihre Spannung ist neben diesem Hinblick noch fein durch den halbgeöffneten Mund angedeutet. Sehr verständig hat unser Künstler auch den Mercur etwas tiefer gestellt, und ein wenig aus der Scene hervortreten lassen, um der Venus den Blick auf den Paris frei zu halten.

Seitwärts über dem Ida, dem Juppiter gegenüber erscheint der Sonnengott, überschrieben ΗΛΙΟΣ [141]. Er hat nicht ein Strahlenhaupt, wie gewöhnlich in Vasenbildern, sondern die strahlende Sonnenscheibe schwebt über seinem Haupte, wohl aber die leichte Tracht eines Wagenlenkers, denn seine Chlamys ist über die Schultern zurückgeworfen und um den einen Arm geschlagen; von seinen vier Rossen hat keines, wie dies bei zweien auf der schönen Vase Blacas der Fall ist, Flügel [142]. Uebrigens scheint auch diese ganze Darstellung auf Griechischen Thongefässen grossen Kunstdenkmalen

nachgebildet zu seyn; wie denn Phidias allein zweimal den Sonnengott auf seinem Wagen gefertigt hatte, einmal an dem Fussgestell des Juppitersthrones zu Olympia [143]), das zweitemal in Marmor unter den Statuen am östlichen Giebelfelde des Parthenon; und dieses aus den Fluthen hervortauchende Rossegespann des Helios befindet sich unter den Elgin marbles noch im Britischen Museum [144]). Hier war aber Helios mit seinen Rossen noch halb in den Wellen des Okeanos versunken vorgestellt; wogegen in unserm und in andern Vasenbildern der Gott und seine Rosse schon über dem Horizont am Himmel erscheinen. Dort war die erste Erscheinung der Pallas-Athena unter den Göttern dargestellt, bei welchem Helios voll Erstaunen seine Rosse lange Zeit anhielt [145]). Sehen wir nun in unserm Vasenbilde, wie ein Ross sich umwendet, und alle vier ruhig vorschreiten, oder stille stehen, und wie Helios mit der einen Hand den Zügel zurückzieht, in der andern flach gewendeten aber ihn ruhig anhält; so können wir annehmen, dass er, wie seine aus dem Ocean aufgestiegene Gattin Klymene ihm gegenüber durch ihre Gebärde gleichfalls andeutet, mit gespannter Erwartung über der Handlung verweilet, die sich so eben auf dem Ida vorbereitet, und dass der Maler unsers Vasenbildes, wie so manche andere in den verschiedensten Darstellungen, das Motiv seiner Auffassung des über dieser wichtigen Scene verweilenden Helios dem Phidias abgeborgt habe [146]).

Die unter den Sonnenpferden herabschwebenden zwei Frauen könnten auf den ersten Blick an die dem Viergespann des Sonnengottes voranfliegende Aurora in dem gleichnamigen Gemälde des Guido Reni erinnern, da auch diese Blumensträusse in den Händen trägt. Unsers Bildes Figuren haben aber, die eine ein Laubgewinde, die andere einen Laubkranz, und lassen sich von oben zur Erde nieder. Die hintere berührt mit der einen Fusszehe die Spitze von Amors Flügel. Ohne weiteren Haarschmuck als mit dem Krobylos zeigen sie sich hier, mit blossen Armen und in knapp anschliessendem Gewande, das bis zu den Füssen herabreicht. So erscheinen zwei Horen auf einer Vase Durand; und die Horen eröffnen die Thore des Olympus und besorgen die Rosse der Götter. Sie schwebten als Töchter des Juppiter in grossen Kunstwerken

über seinem Haupte, wie hier diese eine Frauengestalt über dem der Venus, auf den sie ihren Kranz herablassen wird. Ohnehin scheinen die Horen in Vasenbildern niemals beflügelt vorgestellt zu werden [147]).

Dagegen brauchen wir nicht nach dem Namen der Frauengestalt zunächst unter ihr, auf deren Schulter jene sich vertraulich mit einem Arme stützt, zu fragen. Es ist Eutychia, wie die Ueberschrift EVTVXIA bezeuget. Ein breites Band oder Diadem, mit Mäandern durchwirkt, verziert ihr Haar, das am Hinterkopf in einen Krobylos zusammengefasst ist. Ihre halbblossen Arme umgeben doppelte mit Perlen oder Edelsteinen geschmückte Armbänder. Eine bis zu den Füssen reichende Tunika (χιτὼν ποδήρης), worüber ein gestickter Peplos von den Hüften an gelegt ist, umgiebt ihre schöne Gestalt. Ueber ihren Namen, die damit verbundenen Begriffe und ihre Verwandtschaft und zuweilen Identität mit der Tyche-Fortuna ist oben [148]) das Nöthige gesagt worden; hier ist zu bemerken, dass Eutychia zu jenen Appellativnamen gehört, welche Dichter und Bildner mythischen Figuren, als stattliche neue Benennungen leicht verständlicher Bedeutung, beizulegen pflegten [149]). Ich gebe zwei Beispiele von Namen, die mit derselben, wohl, gut, glücklich bedeutenden Vordersylbe zusammengesetzt sind. Zuvörderst kommt Euklea (Εὐκλεία, guter Ruf, Ruhm) auf einer Vase neben Aphrodite und Peitho mit dieser Namensbeischrift vor [150]). Auf einem Basrelief ist eine Frau mit einer Schaale in den Händen Euthenia (Εὐθηνία, Seegen, Wohlfarth, Ueberfluss) überschrieben [151]). Aber derselbe Name Eutychïa, genau so geschrieben, wie in unserm Bilde, erscheint auf einer andern Vase, Durand, auch aus Apulien, über einer Frauengestalt, die, obschon im Costume der unsern ähnlich, doch ganz verschiedene Attribute hat. Sie sitzt auf einem Kubus (Würfel) mit gekreuzten Beinen, einen Korb in den Händen; über ihr eine Sphära und hinter ihr eine Meta (Gränzsäule), worauf jener Name geschrieben steht. Bei solchen Attributen war der gelehrte Erklärer vollkommen berechtigt, diese Eutychia als Tyche-Fortuna zu bezeichnen [152]). — Die Eutychia unsrer Vase ist nicht nur anmuthiger in ihrer Haltung, sondern auch einfacher in ihrer Ausstattung, und belebter

in ihrer Handlung. Sie und ihre Gefährtin, die nun einmal eine Hore heissen mag, haben nur Kränze zu spenden; die letztere lässt den gewundenen Kranz auf die Siegerin dieses Tages, die Aphrodite herab, die erstere hält den Oel- oder Lorbeerzweig bereit, um nach dem Urtheilsspruch den Sieger Paris-Alexandros damit zu schmücken [153]). Beachten wir nun folgenden Vers des Ennius aus den Bruchstücken seines Alexander:

»Schwebend vom Himmel herab mit Kranz und Schleifen« [154]),

so können wir uns der Vermuthung nicht erwehren, dass in dem von ihm übersetzten Alexandros des Euripides Tyche-Eutychia mit dem Siegerkranze zum Paris herabgestiegen war, wie wir es in unserm Vasenbilde sehen; welches dadurch ein neues Zeugniss gewinnt, dass es, wie die schönsten andern seiner Art, nach scenischen Vorstellungen gemalt worden. — Der Kranz sollte hier besonders das Glück ankündigen, das Paris nach der Venus Verheissung sich aus der Verbindung mit der Helena verspricht [155]). Doch ihm gegenüber wird die Eutychia eine zweideutige, dämonische Tyche. Des Geschicks dämonischer Theil, sagten die Pythagoreer, ist ein Wehen und Walten von der Gottheit herab, einigen Menschen zum Guten, andern zum Unheil gereichend; daher jene glücklich, diese unglücklich werden [156]). — Der lauter Glückseeligkeit träumende Paris ahnet die Ilias von Leiden nicht, die aus diesem Richterspruch und Ehebund für seine Troer wie für die Achäer sich entspinnen wird. Hera und Pallas, denen er den Preis versagte, werden auf diese Seite treten, Zeus und Aphrodite auf jene. Eris, von oben kalt in die Ferne schauend, sieht erbarmungslos den langen Völkerkampf voraus, der sich erst mit dem Untergang des Priamus und seines Hauses endigen wird. Somit hat also die göttliche Herrlichkeit und festliche Heiterkeit unseres Vasenbildes einen durchaus dunkelen tragischen Hintergrund.

Jedoch liegt dieser Stoff zu so ernsten Betrachtungen nicht gerade auf der Oberfläche offen vor; und über die Scene des unteren Frieses dieser Vase, zu dessen Erläuterung wir sofort übergehen, ist vollends eine rein festliche Fröhlichkeit ausgegossen. Es tritt uns hier ein Sieges- und ein hochzeitlicher Lustreigen (κῶμος ἐπινίκιος καὶ γαμήλιος) vor Augen: wie denn Venus dem

Paris, um ihn zu ihren Gunsten zu stimmen, versprochen hatte, ihm den Ehegott Hymenäus mitzubringen, und als Siegerin das Sieges- und Vermählungsfest zu einer verbundenen Feier zu machen [157]). Wie oft auch die Vermählung des Paris mit der Helena von den Künstlern des Alterthums dargestellt worden, beweisen die auf uns gekommenen Denkmale, wovon ich hier nur einige anführen will: ein schönes Vasenrelief, ein Volcentisches Thongefäss der Sammlung Durand und zwei Etruskische Spiegel desselben Cabinets [158]). Aber unser Fries zeigt uns ja nicht Paris und Helena mit ihren Umgebungen, sondern vielmehr Dionysus-Bakchus und Ariadne-Libera, umgeben von einem grossen Bakchischen Thiasos (Chorgefolge). Man könnte sagen, Helena wird ja ausdrücklich Thyade d. i. Bakchantin genannt [159]). Aber wer wird an den dünnen Faden einer Dichterstelle, und wenn sie auch, wie dies der Fall ist, einem gelehrten Kenner der Mythen angehört, eine ganze Kunstauslegung knüpfen wollen? Und die Vermählung des Bakchus mit der Ariadne kommt auch auf andern Vasen aus derselben Gegend vor [160]). Was aber für unser Friesenbild besonders zu bemerken ist, ein Bakchischer Vermählungszug zeigt sich auch auf der Archemoros-Vase oberhalb des Hesperidenbildes; woraus die Absicht hervorleuchtet, ein solches Gefäss als Vermählungsgeschenk zu geben, weil die Grossgriechischen Hochzeitsgebräuche gewöhnlich mit Dionysischem Cärimoniel verbunden waren [161]). Eine gleiche Absicht dürfen wir auch bei unsrer Vase annehmen, denn Alles, was wir auf diesem untern Gürtel derselben vorgestellt sehen, hat durchaus einen bakchischen und nuptialen Charakter. Noch mehr, dieses Bild umfasset Alles, was der vielsagende Name Komos von Bedeutungen in sich schloss. Es ist, wie oben bemerkt, ein Siegesgepränge Dionysischer Personen; das zur Flöte und Handtrommel gesungene Lied ist ein Hochzeitsgesang, eben so der Tanz, ingleichen die Tonweise des Liedes wie der Flöte, die der Satyr bläset, der selber Komos genannt wurde; denn alle diese Begriffe waren in dem Einen Worte Komos zusammengefasst [162]). Sonach können wir auch den Doppelflötenspieler unsers Bildes mit dem Namen Komos bezeichnen. Dagegen ist demselben Flötenbläser auf einer andern Vase derselben Sammlung unsers Gross-

herzogs der Name Marsyas beigeschrieben, wodurch der satyreske Charakter dieses bakchischen Dieners hervorgehoben ist. Hier haben wir also zwei Namen für Eine Person. Desto verlegener werden wir seyn, für die übrigen fünfzehn Personen dieses Theiles unsrer Parisvase passende Namen aufzufinden. Eben solcher Namen wegen erlaube ich mir, vorerst das vorliegende Bild aus den Augen zu lassen, und von der eben erwähnten andern Vase zu sprechen; sodann aber auch weiter, wegen der Aehnlichkeit der Scenen bei der auffallenden Verschiedenheit der Style, noch zwei andere Thongefässe dieser Grossherzoglichen Sammlung zu betrachten, und nach diesen Episoden erst zu dieser zweiten Bilderreihe der vorliegenden Parisvase zurückzukehren.

IV.

Erklärung dreier Agrigentinisch - Griechischer Gefässe.

1. No. 37. Erstes Thongefäss aus Girgenti.

Als Gattung ist im Verzeichniss angegeben: vaso a calice, κρατήρ, also ein Mischgefäss mit zwei Henkeln [163]). Der Fundort ist Agrigent (Agrigentum, Ἀκράγας), eine mächtige, reiche, aber frühe schon in Ueppigkeit versunkene Stadt der Insel Sicilien [164]). Vom Reichthum und Luxus ihrer Bewohner zeugten ihre goldenen Vasen und Geschirre aller Art, unsere Thongefässe von ihrem sinnlichen bakchischen Cultus. Letztere sind, wie so manche andere, der Ertrag der ausgebreiteten Grabmäler einer Stadt, die nun selbst in ihrem kolossalen Grabe als eine Leiche ruhet [165]).

Die Figuren der Vorder- wie der Rückseite der ersten Vase sind rothgelb auf schwarzem Grunde; welches schon einen Fortschritt der Vasenmalerei bekundet, nicht minder die Zeichnung, im Ganzen richtig und in vollen Umrissen der Körper und Glieder weit entfernt von jener eckigen Magerkeit des ältesten Styles, ja die Auffassung und sichere Ausführung einiger Figuren selbst grossartig. Die Vorderseite zeigt uns einen bakchischen Zug (Komos) von vier Personen, denen die Namen beigeschrieben sind mit einem und anderm älteren Schriftcharakter, neben dem jedoch schon das Θ erscheint. Auf der Rückseite sehen wir den bärtigen Dionysos-Bakchus auf seinen langen, oben in einen kelchartigen Knopf auslaufenden Stab gestützt, der einen zugewendet, zwischen zwei Frauen stehen, die anbetend ihre Hände gegen ihn erheben.

Den Zug der Vorderseite eröffnet der Doppelflötenpfeifer ΜΑΡΣΥΑΣ (Marsyas) überschrieben, ganz Silenenartig gestaltet, mit rauhem Haar und Bart, spitzöhrig mit Zotteln (Haarflocken) über

den ganzen nackten Körper und mit dem den Satyrn eigenen Pferdeschweif, wie denn Marsyas vom Pferde selbst seinen Namen hatte [166]. Zunächst hinter ihm folgt ebenfalls mit spitzen Ohren, zugleich mit Epheu bekränzt und mit dem Pferdeschweifchen am ganz nackten Körper ein Satyriskos mit einer brennenden Fackel auf der Schulter. Darüber steht Πόσϑων, Posthon (in der Aufschrift selbst ΠΟΣΘΟΝ) geschrieben. Damit wurde scherzhaft ein kleiner Knabe bezeichnet [167]. So stellt uns also in der Figur dieses Knäbchens unser Vasenbild eine niedliche Personalität des Sicilisch-Dorischen Komos und der Attischen Komödie leibhaftig vor Augen. Ihm zunächst schreitet Mainas, ΜΑΙΝΑΣ, die Mänade. Ihr mit breitem Bande und Epheublättern umwundenes Haupt hält sie vorwärts gegen den kleinen Fackelträger hin geneigt. Ihr vierfaches ärmelloses Dorisches Gewand reicht bis zu den Füssen herab; in der einen Hand hält sie den Thyrsus, in der andern bis zur Fackel des Posthon herab den Kantharos [168]. Die ganze Gestalt mit dem Ausdruck der stillen Begeisterung in dem schönen Angesicht hat etwas Edles. Der Beschliesser des Zugs, ein bärtiger Satyr (Silen) wie der erste und ganz nackt wie er, nur nicht flockig über den Körper, aber mit einem Pferdeschweif, jedoch in ganz verschiedener Stellung, denn sein zurückgebogener, mit einem breiten Stirnband umwundener Kopf richtet den Blick nach oben; auf der einen Schulter ruhet der Thyrsus, und auf der andern hält er den Kantharos empor. Was will aber der räthselhafte überschriebene Name ΣΟΤΕVΕΣ (Soteues) bedeuten? Die ganze Stellung und Gebärdung dieses alten Satyrs kündigt starke Aufregung an: der zurückgelegte Kopf, der aufwärts starrende Blick und der emporgehaltene Henkelkelch. Der Satyr hat die Wirkung seines Inhalts erfahren. Der Wein, des Dionysos Gabe, hat seine Gedanken beflügelt, und in Aufschwung versetzt [169]. Ein solcher Aufschwung, eine solche Bewegung in die Höhe, hiess aber σόος, σοῦς, von einem formenreichen Zeitwort σόω, σάω, σέω u. s. w., welches in verschiedenen Abbeugungen sich ausgebreitet hatte. Da nun die Radfelgen, weil sie in beständigem Umschwunge die Reibung am Boden aufs stärkste erleiden, σωτεύματα hiessen, so lese ich, eingedenk der sonderbaren Namen, die in Vasenbildern vor-

kommen, obige Ueberschrift Σωτεύης, und übersetze sie: Aufschwung, Aufreger, was er nach seiner aufgeregten Stellung und Gebärde in der That auch ist [170]. — Die Vorstellungen auf der Rückseite sind bereits angegeben, und es ist weiter nichts mehr zu bemerken, als dass das Haar beider anbetenden Frauen mit einer Doppel-Sphendone umgeben ist, die es am Hinterhaupt in einen Krobylos zusammenfasst, dass das faltige Unterkleid bis zu den Füssen herabfällt, das Oberkleid aber mit dem einen Ende über eine Schulter gelegt, mit dem andern über den einen Arm geschlagen ist. Ganz ähnlich ist der bärtige Dionysos bekleidet, dessen Obergewand, wie das der beiden Frauen, an den unteren Zipfeln Glöckchen hängen hat. Er ist eine stattliche, ja grossartige Gestalt, dieser Dionysos, den man in der Kunstsprache früher den Indischen Bakchus nannte. Man könnte ihn aber eben so richtig den Dorischen, Aeolischen und Ionisch-Attischen nennen, da er, in Griechenland eingebürgert, auf Denkmalen aller dieser Stämme erscheint, namentlich auch seine Büste auf Münzen von Thasos, Gytheum und vom Sicilischen Naxos. Meines Bedünkens ist daher die allgemeinere Benennung bärtiger Dionysos vorzuziehen, wodurch man ihn von dem unbärtigen unterscheidet [171]. Letzterer erscheint auf dem untern Fries unserer Paris-Vase; ersterer auf den drei Agrigentinischen, die wir in diesem Capitel betrachten.

2. No. 16. Zweites Thongefäss aus Girgenti.

Diese Vase ist im Verzeichniss als eine bakchische Amphora angegeben, also als zweihenkelig [172]. Sie ist schwarz, und hat schwarze Figuren auf gelbrothem Grunde. An zwei Frauenfiguren sind Gesicht, Arme, Hände und Füsse durch aufgetragenes Weiss, an einigen Figuren aber Bärte, Kopfbänder, Kränze und an allen Gewänderstücke durch Roth ausgezeichnet. Diese Manier, besonders aber auch die Zeichnung bekundet einen archaischen Charakter. Ich drücke mich absichtlich so aus, weil ich nicht sagen kann oder will, dass das Bild darum wirklich einer sehr alten Zeit angehöre, indem bekanntlich der älteste Styl auch späterhin, einem religiösen Herkommen gemäss, sehr häufig nachgebildet worden ist.

Einen ähnlichen Charakter bemerken wir an einem andern Sicilischen Vasenbilde ähnlichen Gegenstandes, worin nämlich die Heimführung der neuvermählten Gattin des Dionysos unter Leitung des Hermes dargestellt ist [173]. Denn auch unser Gefäss zeigt uns auf seiner Vorderseite die Verbindung des Dionysos-Bakchus mit der Ariadne oder Kora-Libera. Diese doppelte Bezeichnung ist bei dieser Gattin des Dionysos nothwendig, theils weil es überhaupt schwer ist, die Ariadne von der Kora (Proserpina, Libera) zu unterscheiden, indem jene im Naxischen Cultus ja wirklich als Kora-Proserpina, d. h. als dem chthonischen Dionysos vermählte göttliche Königin des Schattenreichs vorgestellt war, und in allen Vermählungsscenen mit ihm so gedacht werden muss [174]. Hier aber, auf unserer Vase ist ja dieselbe Verbindung des Bakchus mit der Ariadne vorgestellt; welches auch die Erscheinung des Hermes (auf der Rückseite unsers Gefässes, und in der dritten Girgentischen Vase derselben Sammlung, no. 106. auf der Hauptseite) vermuthen lässt; wie er denn auch in der eben erwähnten Heimführungsscene als thätiger Theilnehmer erscheint. Diese Theilnahme kam ihm zu, da er ja den neugebornen Dionysos sorgsam in seinen Armen seinen Pflegerinnen, den Nymphen, oder seinem Erzieher, dem alten Silenos zugetragen hatte [175]. Diese Bemerkungen über die Ariadne-Kora und über die Anwesenheit des Hermes bei ihrer Vermählung mit dem Dionysos leiden auch auf die folgende Vase (no. 106) vollkommene Anwendung, und ich werde sie daher bei der Beschreibung derselben nicht wiederholen.

Die Vorderseite dieses Gefässes zeigt uns rechts und links zwei alte Satyrn (Silene) völlig unbekleidet, bärtig mit Pferdeschweifen (wie auf der Vase no. 1) mit lebhafter Gebärde und in einem Zustande der freudigen Verwunderung. In der Mitte steht Dionysos mit einem um die Stirne gewundenen breiten Kranz von Epheu mit röthlichen Blättern [176], mit einem langen spitzauslaufenden, nach unten sägenförmigen Bart. Von seinen beiden langen Gewändern hat das obere rothe Streifen und runde Punkte. In seinen beiden Händen hält er Epheustöcke, die ihre Ranken rechts und links, nach alter Vasenbilder Art, über die ganze Scene ausbreiten. Ihm zugewendet steht Ariadne. Auf ihrem roh behandelten

Haar, das nach ältester Weise wie nass nur eine Masse mit einigen herabhängenden Zöpfen bildet, liegt nahe am Scheitel ein rothes Band. Ihr knapp anliegendes Doppelgewand hat oben und an der untern Seite mäanderartige Verzierungen, wie auch der Leibgürtel, und das obere ebenfalls rothe Streifen; das untere, ärmellose lässt die mageren Arme bloss; die grossen unförmlichen Hände sind gegen den Dionysos zu geöffnet, und mit der einen ergreift sie die mächtige Epheuranke, die jener ihr darreicht. Da sie auf dem nächstfolgenden Vasenbilde (no. 106) auf dieselbe Weise den von Dionysos ihr dargebotenen Weinstock anfasst, so liegt der Gedanke nahe, dass sie mit dieser Handlung den Mitbesitz der von dem Pflanzen und Bäume pflegenden Gott [177]) ausgehenden Gaben ergreifen will.

Auf der Rückseite desselben Gefässes scheint der spitzbärtige Hermes zwei Frauen eingeführt zu haben, die dem in ihrer Mitte sitzenden bärtigen Dionysos ihre Ehrfurcht bezeugen. Der Götterbote ist mit dem Reisehut (Petasos) bedeckt, und trägt kurze Flügelstiefel an den Füssen. Ueber seinem enganschliessenden kurzen Unterkleid ist das nicht längere Obergewand mit rothen Streifen und Tupfen verziert; eben so die langen Oberkleider des Bakchus und der beiden Frauen, welche letztere, die Verzierungen am Gewand und Gürtel ausgenommen, ganz wie Ariadne auf der Vorderseite costumirt sind. Dionysos sitzt auf einem Klappstuhle (Feldsessel) so, dass er, der einen Anbeterin zugewendet, der andern und dem hinter ihr zuschauenden Hermes den Rücken zukehret. Das Scepter, worauf er sich mit der einen Hand stützt, hat an seinem oberen Ende einen Widderkopf als das Sinnbild seines Vaters, des Juppiter-Ammon. Die Frauen heben ihre Arme und Hände (missbildet wie die der Ariadne) anbetend gegen ihn empor.

3. No. 106. Drittes Thongefäss aus Girgenti.

Nach dem Verzeichniss ist dieses Gefäss eine Lecythus (λήκυθος), oder ein sogenanntes Balsamario (Balsamgefäss). Diese Lekythen kommen aus Athen von verschiedener Grösse vor; haben sie keinen Fuss, so werden sie Alabastra genannt [178]). Auf weis-

sem Grunde sind die schwarzen Figuren durch aufgetragenes Weiss und Roth in einigen Körpertheilen, Gewandstücken, Bändern und Kränzen, wie im Vasenbilde zunächst vorher (no. 2) ausgezeichnet. Zwei Ionische Säulen begränzen rechts und links die Scene, worin sechs Personen auftreten, und welche oben von einem Mäanderfriese, unten von einem Zierpflanzengehänge von Amarant oder Lotus eingeschlossen ist. Links tritt der bärtige Hermes, mit dem Heroldstab auf der Schulter, dem Petasos auf dem Kopfe und enganliegenden kurzen Untergewand, endlich mit den Halbstiefeln herein. Ihm zunächst zeigt sich eine lebhaft tanzende Mänade mit rother Hauptbinde, in einem weit- und halbärmeligen, mit rothen Streifen, Tupfen und eingewirkten Blumen verzierten Oberkleide. Es folgt ein alter bärtiger Satyr (Silenos) unbekleidet, mit der einen Hand in die Saiten einer grossen Lyra greifend, in der andern das Plectrum haltend. Wir sind berechtigt ihn Dithyrambos zu nennen [179]). Ihm zugewendet steht in der Mitte der bärtige Dionysos mit einem Kranze von Rosen, wie die neben ihm stehende Ariadne-Libera, um das Haupt; wie es in der Beschreibung eines antiken Gemäldes heisst: »Das Haupt mit Rosen beblumet kommt zur Ariadne Dionysos« [180]). Sein bis zu den Füssen herabreichendes Unterkleid ist weiss, von oben nach unten mit zarten geschlängelten Streifen durchwirkt; das kürzere Obergewand schwarz mit rother Verbrämung. In seiner linken Hand hält er einen mächtigen baumartigen Rebstock, der seine mit Blättern und Trauben behangenen Ranken weit durch den ganzen Raum hin verbreitet [181]); in der rechten ein Trinkhorn. — Wie im Vasenbilde no. 2 den Epheustock Ariadne ergreifet, so fasset sie hier, dem Dionysos zugewendet, den Weinstock an. Ihre Kopfbekränzung ist so eben angegeben worden. Desto nähere Betrachtung verdient aber ihr Anzug. Das schwarze bis zu den Schenkeln herabfallende Oberkleid hat, wie das ihres Gemahles, breite rothe Streifen und Verbrämungen. Das ebenfalls schwarze die Füsse erreichende Unterkleid hat halbe, am Ende sehr weite Aermel. Bemerkenswerth ist aber an diesem Kleide, dass es nicht nur eng am Körper anliegt, und faltenlos ist, sondern auch buntgegittert mit eingedruckten blumigen Würfeln und abwechselnd rothen Tupfen,

ganz ähnlich den Gewändern der beiden Athenischen Jungfrauen auf der mehrmals abgebildeten ebenfalls Agrigentinischen Vase des Taleides [182]). Wenn Lanzi diesen Maler bis ins erste Jahrhundert Roms, d. h. bis ins achte Jahrhundert vor Chr. Geb. zurückversetzte, und ihn mit den Vorgängern des mittelalterlichen Florentiners Giotto verglich, und wenn Böttiger meinte, dass dieses Gefäss des Taleides in einem ganz fremden, ja ägyptisirenden Styl auch in Absicht auf die mumienartig anliegende Form der Gewänder, vielleicht vor 2600 Jahren gemalt sey, und dass der Stoff dieser Gewänder aus Aegyptischer bedruckter Leinwand bestehe, wie solche in der Description de l'Egypte abgebildet seyen, — so werden wir dies Letzte gelten lassen können; in Betracht unserer Agrigentiner Vase jedoch, und mit einem Blick auf die andern Figuren derselben und ihrer Gewandungen, uns wohl hüten, mehr zu sagen, als dass unser Vasenbild dem alten Styl angehören möge, d. h. demjenigen, welcher vor der 80sten Olympiade in Griechischen Malerschulen herrschend gewesen. Ich sage absichtlich nicht, in Sicilischen, da jene Handlung, welche die Sicilische Vase des Taleides vor Augen stellt, auf einer Attischen Vase gerade eben so dargestellt ist; welches uns für die Auffassung unseres Vasenbildes im Ganzen einen Fingerzeig giebt. — Die letzte Figur hinter der Ariadne ist nun wieder jener die Doppelflöte blasende, bärtige und pferdeschwänzige Silenos, den wir nach dem Obigen eben so richtig Marsyas als Komos nennen können. Und das Ganze ist ein Komos in der oben gleichfalls festgestellten Bedeutung, d. h. ein Festaufzug zur Feier der Vermählung des Bakchus mit der Ariadne, und bis auf kleine Nebenzüge ist unsere Vorstellung einem andern Vasenbilde [183]) sprechend ähnlich; denn dort sehen wir auch den bärtigen Bakchus in Tunika und Mantel ein Trinkhorn (Rhyton) in der Hand haltend; ihm gegenüber Ariadne, mit der Tunika bis auf die Füsse herab und mit dem Peplos darüber bekleidet und die rechte Hand erhebend. Rechts und links erscheinen zwei nackte tanzende Satyrn, und am Ende der Scene der bärtige Hermes mit dem Petasus bedeckt, bekleidet mit der Chlamys, und das Kerykeïon (den Heroldstab) auf den Schultern tragend. Jedoch wenn schon oben zur zweiten Agrigentinervase (s. oben no. 2. mit An

merk. 174.) bemerkt werden musste, dass Ariadna sich von der Kora-Proserpina oft schwer unterscheiden lasse, und dass in Griechischen Culten ihre Vermählung mit dem Dionysos chthonios, d. h. mit dem Bakchus des fruchtbaren Erdenschooses, des Erdeseegens, aber auch des Grabes und der Unterwelt, vorgestellt wurde, so müssen wir bei unserm Vasenbilde besonders daran denken, weil zwei Ionische Säulen die ganze Scene einschliessen, indem diese Säulenordnung, zuerst zu Grabmälern verwendet, den Erdgottheiten gewidmet und in Vasenmalereien den Oertlichkeiten der Todtenopfer eigenthümlich blieb [184]). Dass dieselbe Scene hier von Reben mit Früchten und Blättern umrankt ist, dass der Weingott das Trinkhorn in der Hand hat, dass die Köpfe der Gottheiten mit Rosen bekränzt sind, und die Töne der Lyra und der Flöte den Tanz der Mänade begleiten, und endlich der ganze Aufzug den Eindruck der lautesten Festfreude gewährt, — dies Alles widerspricht jener Annahme so wenig, dass es vielmehr recht eigentlich damit zusammenstimmt. Denn abgesehen davon, dass alle Griechischen Götterfeste heiter waren, waren die Dionysischen sogar oft ausschweifend und üppig; und dieser Charakter lässt sich in mehreren Zügen selbst unseres Vasenbildes nicht verkennen. Daher jene Feste auch nicht selten der Tadel der Sittenlehrer traf. Ich führe nur eine Stelle des Philosophen Heraklitos an, weil sie zugleich die oben bemerkte Bedeutung dieses Dionysos beurkundet. Nachdem er auf das Umtragen des Phallos angespielt, fügt er bei: »denn ein und derselbe Gott ist Hades und Dionysos, dem sie rasen und Kelterfeste feiern« [185]). Der Philosoph scheint dabei die Ionischen Lenäen oder Kelterfeste vor Augen gehabt zu haben, die als städtisches Fest in Athen mit Schauspielen verbunden waren. Und der Maler unseres Gefässes könnte wirklich eine Scene der Athenischen Lenäen copirt haben, so wie wir auf einer andern Athenischen Lekythos eine Handlung aus den ländlichen Dionysien in Attika abgebildet sehen [186]). Aber Attische Lenäen auf einer Sicilischen Vase? — Ich will nicht leugnen, dass in unserm Vasenbilde auch eine Scene Dorisch-Sicilischer Dionysien dargestellt seyn kann. Da es aber jetzt ausgemacht ist, dass gemalte Thongefässe aus den ausgebreiteten Attischen Fabriken in alle Griechische Lande und selbst

nach Italien und Sicilien ausgeführt wurden, und, wie wir oben sahen, dass die ganz Athenische Heroensage vom Siege des Theseus über den Minotaurus auf einem Attischen Gefäss gerade eben so, wie auf der Agrigentinervase des Taleides, dargestellt war, so hat die Annahme, dass unser Gefäss in Athen oder in einer Athenischen Colonie gefertigt und gemalt seyn könnte, gar nichts widersinniges. Immer aber, und wie es auch sey, können wir beim Anblick unsers Vasenbildes uns der Worte eines Griechischen Dichters erinnern, der ein Athenisches Gefäss so anredet:

»Spende, Kekropischer Krug, den erfreulichen Thau Dionysens,
Spend' ihn! Schäumendes Nass netze der Trinker Verein!« [187])

V.

Erklärung des Nebenbildes am unteren Friese der grossen Paris-Vase: Grosser Komos zur Vermählungsfeier des Dionysos und der Kora.

Wir kehren von dieser Episode zum Abschnitt IV, oder zur Betrachtung des unteren Frieses der grossen Parisvase zurück. Dass das Ganze einen Komos in der bestimmten Bedeutung einer bakchischen Vermählungsfeier darstellt, wurde bereits am Anfang dieses Abschnitts bemerkt. Jetzt ist es unser Geschäft, zuerst einiges Allgemeine, was sich hier zeigt, zu besprechen, sodann, so weit es möglich, die sechszehn hier auftretenden namenlosen Personen zu bestimmen.

In Betreff des Ersteren lässt sich Alles, was hier geschieht, auf folgende Handlungen zurückführen, auf das Darbringen von Blumen und andern Gaben, die Unterhaltung mehrerer Paare von Personen mit einander, das Thyrsustragen anderer, vielleicht das Baumtragen einer und auf das Tanzen von drei Personen [188]. Von bakchischen Tänzen finden wir bei den alten Schriftstellern eine Menge Namen; wobei wir nicht verweilen wollen, weil sie wenig deutliche Vorstellungen gewähren [189]. Der uralte Dionysische Kreistanz passt allein zu der Form unserer Vase, wird in Verbindung mit der Ariadne erwähnt, so wie nicht weniger mit dem Tragen des Thyrsus; welches letztere wir im vorliegenden Vasenbilde vor Augen sehen [190]. — Die Gewandung betreffend, so ist beim Kopfputz der meist weiblichen Personen dieses Bildes die am Hinterhaupte breite Sphendone, d. h. die Opisthosphendone [191], vorherrschend. Einige Ausnahmen werden wir im Verfolg bemerken. Eben so müssen wir uns die meisten Frauengewänder in dieser

Scene festlicher Freude als Krokoten denken, d. h. von hell- oder safrangelber Farbe; denn so gefärbt war in der Regel nicht nur das Kleid des Bakchus selber, sondern auch der Bakchanten und Bakchantinnen, der Heroen zuweilen, insbesondere aber der festlich tanzenden Frauen und Jungfrauen. In einem Herkulanischen Wandgemälde trägt eine Frau ein Kleid dieser Farbe, in Vasenmalereien Dionysos selber, die Personen seines Gefolges, und zuweilen die Schauspieler überhaupt [192]). Einige der hier abgebildeten Frauen haben mehr oder minder bunte Oberkleider, die Tänzerin aber (no. 10) ist mit dem eigentlichen Lydischen oder auch Thracischen Bassara bekleidet, d. h. mit dem durchaus buntgestickten oder getüpfelten Gewande der Bakchantinnen, welches bis zu den Füssen herabreichte [193]).

Gehen wir nun zum Einzelnen über, und fragen nach den Namen der hier auftretenden Personen, so sind sie für die zwei männlichen bereits gefunden, und selbst für die vierzehn weiblichen bietet sich eine ansehnliche Zahl generischer Benennungen der Gruppen des bakchischen Gefolges (Thiasos) dar, als da sind Bakchä (Bakchantinnen), Bassariden, Lenä, Thyaden, Mänaden, Maketä, Mimallonen, Klodonen, Najaden, Nymphen, weibliche Satyrn und Silenen desselben Geschlechts [194]). Aber hier stehen wir einem Vasengemälde gegenüber, und auf Vasen kommen mehrere bakchische Personificationen vor, die wir doch auch wohl auf der unsrigen voraussetzen müssen. Hierbei müssen wir an eine treffende Bemerkung eines Deutschen Archäologen [195]) erinnern: »Sehr schwer ist es, die eigentlichen Mänaden von den Personificationen Bacchischer Festlust, Heiterkeit, Musik und Poesie zu unterscheiden, welche man auf Vasengemählden durch beigeschriebene Namen kennen lernt; und am Ende will auch die Griechische Kunst, in welcher die Erscheinung ganz zur leiblichen Darstellung einer dämonischen Welt wird, gar nicht, dass wir hier durchweg reale und ideale Figuren scheiden sollen.« Da nun keiner der Frauen und keinem der Männer dieses Theils unseres Gefässes irgend ein Name beigeschrieben ist, und wir also den Vortheil entbehren, den wir beim ersten Agrigentinischen Gefässe (s. oben No. 1.) genossen, so wäre es vielleicht gerathener, uns auf

den letzten Satz des eben erwähnten Archäologen zu berufen, und auf alle besondere Unterscheidung zu verzichten. Jedoch will ich den Versuch wagen, ausser jenen generischen Namen, womit wir uns bei einigen Figuren werden behelfen müssen, mehrere bestimmte Namen für verschiedene Personificationen des bakchischen Frauenchors aufzusuchen, in der Hoffnung, bei der anerkannten Schwierigkeit des Gegenstandes um so mehr auf die Nachsicht der Leser rechnen zu dürfen. — Ich folge der Ordnung der in der Durchzeichnung den einzelnen Figuren beigeschriebenen Zahlen.

Also, in der Mitte der oberen Reihe, No.

1. Die das Kästchen, woraus Blätter hervorragen, darreichende Frauenfigur: etwa die Priesterin Mystis, die Erzieherin des Dionysos [196]).

2. Die sitzende Empfängerin desselben. Etwa Ariadne-Libera selbst, welche das Kästchen mit den Hochzeitsgaben empfängt? Doch diese wird vielmehr in der unteren Reihe neben Dionysos zu suchen seyn. Vielleicht also Eudia, die süsse Ruhe im Genuss des errungenen Siegs und der erfüllten Wünsche [197]).

3. Etwa Anthea. Diese kommt auf der Vase des Asteas in Bezug auf Here-Anthea vor. Hier bezöge sie sich auf den Dionysos-Anthios [198]). Sie hält einer vor ihr stehenden Bakchantin einen Laub- oder Blüthenzweig vor, ganz wie eine andere Frauenfigur dieser oberen Reihe; wie denn überhaupt in der Anordnung der Figuren eine sichtbar[e] Symmetrie beobachtet ist.

4. Vielleicht Dione, eine aufrecht stehende und der vorigen zugewendete Priesterin des Dionysos, die hier mit der einen Hand den bunten Schleier über ihrer Schulter aufnimmt [199]).

5. Die untere Reihe eröffnet eine Thyrsosträgerin, aufrecht gegen die Scene gewendet. Sie ist als Thyrsophore zur Genüge bezeichnet. Da aber unter dem Gürtel, welcher ihr buntgesticktes Oberkleid zusammenhält, breite Blätter in das lange Untergewand eingeschlungen sind, so dürfen wir sie vielleicht Eriphyllis nennen; welcher Name einer Mänade auf einer Vase beigeschrieben ist [200]).

6. Wenn die zunächst folgende Bakchantin in aufgeregter Stellung den Fichtenbaum neben ihr trüge, so würde sie eben so als Baumträgerin, Dendrophore, ihren angemessenen Namen haben, und somit hätten wir in No. 5 und 6 die oben angegebenen zwei Handlungen Dionysischer Aufzüge, das θυρσοφορεῖν und das δενδροφορεῖν, personificirt, d. h. das Thyrsostragen und das Baumtragen. Da aber der im Boden stehende Baum nicht einmal von der ihm zugekehrten Hand berührt wird, so wäre für sie der Name Hamadryade oder Dryade passender; denn eine solche Nymphe leistet dem Bakchus auf seinem Indischen Zuge wichtige Dienste, und eine andere Hamadryade besingt diesen Gott, welcher vorzugsweise als Pfleger der Pflanzen und Bäume verehrt ward [201]).

7. Diese mit zurückgeworfenem Haupte begeistert aufwärts blickende und mit beiden Händen ein Tuch ausbreitende Tänzerin kann füglich mit dem allgemeinen Namen Bakchantin (Baccha, Βάκχη) bezeichnet werden, da ein Bild des Skopas aus parischem Marmor (das Vorbild so vieler andern rasenden Bakchantinnen in allen Gattungen der Kunst bis zu den geschnittenen Steinen herab, welches auch wie die hier dargestellte keinen Thyrsus trug) von einem alten Kunstschriftsteller so bezeichnet wird [202]). Sonst könnte man sie auch Mänade (Μαινάς) nennen; welcher Name auf unserm ersten Agrigentinischen Gefäss einer Bakchantin mit dem Thyrsus und Kantharos beigeschrieben ist; oder auch Chorea (Χορεία, Tanz, Reigen), wie eine kriegerische Mänade aus dem Gefolge des Dionysos genannt wird; und wirklich findet sich dieser letztere Name einer solchen Personification auf einem Denkmale beigeschrieben.

8. Diese mit einer breiten mäandrisch-verzierten Sphendone (s. oben III. mit Anmerk. 114.) und mit einem Halsband stattlich costumirte Frau, welche sitzend die Handtrommel rührt, dürfen wir Galene (Stille, Seelenruhe) nennen, nicht deswegen, weil diese Personification in mehreren Denkmalen der Alten dargestellt war, sondern weil auf einer Vase dieser Name einer Frau mit dem Tympanum in der Hand beigeschrieben ist [203]).

9. Dionysus, jugendlich ohne Bart, entkleidet, die Chlamys über den einen Arm gelegt, mit breitem gestickten Diadem, dem

eigentlich bakchischen Stirnbande, mit herabhängenden Enden und mit Blättern besteckt [204]), wie der bärtige Bakchus es auf den Münzen des Sicilischen Naxos trägt. Mit der einen Hand den Thyrsus haltend, wendet er sich ruhigen Blickes der Tänzerin neben ihm zu.

10. Diese mädchenhafte, reizende, dem Dionysos zugewendete Tänzerin mit zierlichem Lockenhaar, mit dem Lydischen reichgestickten, bis zu den Füssen herabfallenden Gewande (Bassara [205]) und mit queer zurückgeschwungenem Thyrsus nenne ich Ariadna, obwohl sie als erwählte Braut des Gottes, als Kora-Libera nun selbst Göttin geworden, und die Gottheiten nach einem Kunstgesetz der Griechischen besten Zeit in der Regel in ruhiger Haltung, und nicht, wie hier, in so heftiger Bewegung dargestellt wurden. — Aber diese hier noch ganz menschlich vorgestellte Tochter des Minos war ja eine besondere Liebhaberin vom Tanze; und Dädalus hatte ihr zu Gefallen einen Tanz kunstreich dargestellt:

„Einen Reigen auch schlang er, der hinkende Feuerbeherrscher,
Jenem gleich, wie vordem in der weitbewohneten Knossos
Dädalos künstlich ersann der lockigen Ariadne“ [206]).

Wenn Helena im Festreigen der Artemis-Diana tanzte, die doch ebenfalls zur göttlichen Würde gelangte, warum soll Ariadne nicht als tanzend vorgestellt worden seyn? Diese letztere aber tanzt, wie das Bild uns zeigt, mit geschwungenem Thyrsus; welcher bakchische Stab aufregend ihre Füsse in eine wirbelnde Bewegung setzt [207]).

11. Der bärtige, mit Epheu bekränzte und auf einem Pantherfell sitzende Pfeifer auf der Doppelflöte kann nach dem Obigen eben so wohl Komos genannt werden, als Marsyas, wie er auf der ersten Agrigentinischen Vase bezeichnet war. Er ist ein Phrygischer Flötenspieler [208]). Wir müssen dabei an jenen Silenos-Marsyas denken, dessen Vater Hyagnis zu Kelänä in Phrygien das Flötenspiel erfunden; in welcher Stadt noch späterhin das Andenken an diese Erfindung erhalten war. Flöten und Handpauken (Tympanen) und die von Satyrn und Bassariden nach dieser aufregenden Musik aufgeführten Tänze waren ja die wesentlichen Theile dieser Phrygisch-Lydischen Bakchusfeier, die uns der Maler

unseres Vasenbildes hier in einer Reihe von Personen auf eine gemässigte, liebliche Weise vor Augen stellt.

12. Der diese untere Reihe beschliessenden, ruhig und sittsam zuschauenden Thyrsusträgerin dürfen wir wohl diesen allgemeinen Namen: Tyrsophore lassen, wenn wir sie nicht, wegen der eben bemerkten Umgebung, etwas bestimmter eine Bassaride oder Bassara nennen wollen.

Bei der Rückkehr zu der oberen Reihe, wo noch von vier Frauenfiguren zu sprechen ist, muss ich eine allgemeine Betrachtung vorausschicken. Da nämlich die Chariten oder Grazien in so enger Verbindung nicht blos mit der Venus, sondern auch mit dem Bakchus stehen, mit letzterem aber die Horen nicht minder, und da beide Gruppen ihrem Ursprung und Wesen nach die Begleiterinnen von Festlichkeiten, feierlichen Gastmahlen und Hochzeiten sind, so wäre es fast auffallend, wenn in einem so zahlreichen Dionysischen Frauenchor, wie er uns auf dieser Seite unsers Vasenbildes entgegentritt, nicht auch die Horen und die Grazien angetroffen würden. Ich will zuerst jenen Vordersatz belegen: Der Dienst der Chariten war bekanntlich unter den Griechen uralt, bald in der Drei- bald in der Zweizahl [209]), nach zwei oder drei Jahreszeiten, denn sie sind die Töchter und Dienerinnen der Aphrodite, als der Naturgöttin, und Personificationen der Segnungen und Schönheiten der Natur im Laufe des Jahres. Zwar gewöhnlich Töchter des Zeus genannt, werden sie doch bestimmt als Kinder des Bakchus uud der Venus oder des Bakchus und der Nymphe Koronis bezeichnet; und dass diese Genealogie auf altem Cultus beruhete, beweiset der Anruf der Frauen zu Elis, worin der Stiergott Dionysos eingeladen wird, er möge mit den Chariten erscheinen in demselben Tempel dieser Stadt, worin sie bekleidet in vergoldeten Bildern, mit Rosen, Myrten und Würfeln in den Händen als Dienerinnen der Aphrodite, aufgestellt waren [210]). Beim Pindar begleiten sie den Komos oder den Festzug mit fröhlichen Gesängen. Sie singen mit den Musen bei der Hochzeit des Kadmos. Sie vertheilen Salben und Wohlgerüche an der Hochzeit der Psyche [211]). Ihre Figuren, mit den beigeschriebenen Namen der drei, erscheinen auf einem Basrelief in Neapel. Gewöhnlich werden sie

sich umschlingend dargestellt. In einem Herkulanischen Gemälde legt eine Grazie ihre Hand auf die Schulter der andern [212]).

Die Zahl der Horen wird sehr verschieden angegeben. Zu unserm Zweck genügt Folgendes. Sie werden Dionysiaden genannt; sie sind Erzieherinnen des Bakchus, und bekränzen ihn mit Epheu. Zu Athen sollte schon Amphiktyon einen Altar des Bakchus im Tempel der Horen aufgerichtet haben. Die Athener hatten zwei Horen, die Thallo und die Karpo, welche sie gemeinschaftlich mit der Pandrosos verehrten. Auf einer Begräbnissurne der Villa Albani sind sie mit langen Gewändern bekleidet [213]).

Da nun die Vasenbilder, wie sich immer mehr herausstellt, sehr atticiren, d. h. sehr viele Spuren Attischer Culte und Malereien an sich tragen, so darf ich wohl die Vermuthung wagen, dass zwei Grazien und zwei Horen diesen Dionysischen Hochzeitszug beschliessen.

Hiernach nenne ich die weibliche Figur:

13, welche, wie im Herkulanischen Gemälde, die Hand auf die Schulter der andern legt, so wie eben diese letztere, der die Hand aufgelegt wird:

14, die zwei Attischen Chariten (Grazien) Auxo und Hegemone; ferner bezeichne ich:

15, die weibliche Figur, welche der andern einen blühenden Zweig vorhält, gerade wie die Hore des Frühlings der Proserpina gegenüber es auf der Vase Poniatowski thut [214]), als die Attische Hore Thallo; die andere endlich:

16, die den Schleier über der Schulter aufnimmt, als die Attische Hore Karpo.

Da jedoch diese letztere keine Früchte in der Hand hat, sondern einen Thyrsus, welcher letztere zum friedlichen Costume gezählt wird, und die Horen den jungen Bakchus mit Epheu bekränzt hatten; da ferner unter den Horen eine Irene (Friede) genannt wird, und unter bakchischen Umgebungen in einem andern Vasenbilde dieser Name beigeschrieben steht [215]), so gebe ich zu erwägen, ob wir diese sittsame ruhige Thyrsusträgerin nicht vielmehr die Hore Irene nennen wollen.

Jedoch, wie gesagt, ich gebe alle diese Namen nur als Vermuthungen, zufrieden, keinen derselben aus der Luft gegriffen zu haben, sondern alle aus dem mythologischen Onomastikon des bakchischen Kreises und mehrere von Vasenmalereien, worauf bakchische Scenen dargestellt sind.

Zum Schluss dieser Beschreibung unserer grossen Parisvase mögen noch einige Worte über ihre vermuthliche Bestimmung folgen. Es wurde bereits oben bemerkt, dass solche Vasen deswegen mit bakchischen Vermählungsscenen nicht selten bemalt wurden, weil sie als Hochzeitsgeschenke gegeben, eine Feierlichkeit verzieren sollten, welche in Grossgriechenland mit bakchischem Cärimoniel begangen wurde. Und in der That ward der Bräutigam als Bakchus-Liber und die Braut als Ariadne-Libera betrachtet, und ihre Vermählung als durch die eheliche Verbindung des Dionysos mit der Kora (Proserpina) geheiligt. Jede Ehe war demnach eine Weihe (τέλος). Daher diese vorbildliche Götterheirath (Θεογαμία) auf unzähligen Griechisch-Campanischen, Griechisch-Apulischen, Griechisch-Sicilischen u. s. w. Thongefässen abgebildet ist [216]). Dieses hängt mit der neuerlich verneinten Frage zusammen: Ob in diesen Vasenbildern wirkliche Mysterien dargestellt worden. Man könnte jenen Leugnern kurzweg antworten: unzähligemal, nämlich auf allen Vasen, worauf Dionysische Vermählungen vorkommen; denn jede Heirath war ja nach Griechischer Ansicht ein Mysterium. Doch ohne es mit einer solchen Antwort ernstlich zu meinen, und ohne hier in eine Untersuchung eingehen zu können, welche ich einem andern Orte aufbehalten muss, will ich hier nur auf eine nothwendige Unterscheidung hindeuten, dass es nämlich nicht einerlei ist zu sagen, gewisse mysteriöse Gebräuche oder Cultushandlungen sind auf solchen Vasen abgebildet, oder heilige den Ungeweihten verborgene Sätze und Dogmen der Mysterienlehre sind in Vasengemälden sinnbildlich zur Anschauung gebracht worden. Dass das Erstere wirklich der Fall ist, und dass das Verbot, die Mysterien bekannt zu machen, mancherlei Abbildungen von Einweihungs-Scenen und andern mysteriösen Handlungen keineswegs ausschloss, beweisen sehr viele Vasenbilder, und namentlich unter den neuerlich bekannt gewordenen eine ganze Reihe der Sammlung

Durand, die daher der gelehrte Herausgeber mit Recht: *Mystères de la Grand-Grèce* überschrieben hat [217]).

Die sepulcrale Bestimmung der Vasen, welche mit der mysteriösen organisch zusammenhängt, kann nun vollends nicht bezweifelt werden, d. h. dass nach Grossgriechischer Sitte die Grabmäler mit allerlei Geschirr und Ziergeräthe ausgeschmückt, und den Verstorbenen ihre Lieblingsgegenstände, die sie bei ihren Vermählungen empfangen, ins Grab mitgegeben wurden, insbesondere Vasen mit Malereien verziert, welche gute Wünsche und glückliche Hoffnungen aussprachen. Es ist hier nicht von den geringeren Gefässen mit sepulcralen Darstellungen aus Apulien und Lucanien (Basilicata) die Rede, auf welchen Todtenopfer den Verstorbenen als Heroen und Heroinen dargebracht werden, wovon sich zwei neben einander gefundene von ansehnlicher Grösse, aber mittelmässiger blasser Malerei in einer Heidelberger Sammlung vorfinden [218]); sondern von solchen edlen, wie unsere Parisvase ist, worauf man erst durch Schlüsse aus mythologischen Prämissen jene sepulcrale Verwendung herausstellen kann. Der Hauptsatz selber wird durch mehrere Vasenmalereien ausser Zweifel gesetzt, welche Grabmäler zeigen, worin Gefässe aufgestellt sind, Hiervon legt besonders die Archemoros-Vase ein gewichtiges Zeugniss ab, indem sie uns neben dem auf einer Todtenbahre ausgestellten Leichnam des Knaben Archemoros zwei Träger zeigt, die auf ihren Köpfen Sessel mit Ziervasen herbeibringen, um ihm in die Gruft mitgegeben zu werden [219]). — Auf unserer Parisvase konnte dem verlobten Jüngling die Gewinnung der Helena, in dem Hauptbilde des Urtheils vorgestellt, ein glückliches Vorzeichen seyn, dass er mit seiner Verlobten, wie der Gemahl dieser zur Götterwürde emporgestiegenen Tochter des Zeus, in die Wohnungen der Seeligen gelangen würde [220]), und auf dem untern Friese, der Verlobten die Vermählung mit dem göttlichen Dionysos-Bakchus, dass sie, wie einst Ariadne, zur göttlichen Herrlichkeit aufsteigen werde. Diese Vorstellungen und Hoffnungen haben selbst noch die Römer festgehalten, welche auf ihren Sarkophagen, wie den nächtlichen Besuch der Diana-Luna beim Endymion, so das Urtheil des Paris und das freudige Erwachen der verlassenen

Ariadne in den Armen des siegreichen Dionysos, nach ihrer sinnlichen Denkart, als ein trostreiches Zeichen des Glückes nach dem Tode, abbilden zu lassen vorzüglich liebten [221]). — Auf diese Weise wird es einleuchten, warum Vasen mit solchen Bildern in Griechischen Gräbern gefunden werden.

VI.

Erklärung des Bildes auf einem Salbenfläschchen (Lekythos) derselben Sammlung: Aphrodite und die Adonisgärten.

Das Urtheil des Paris, auf der grossen Vase aus Ruvo dargestellt, war durch einen verhängnissvollen Apfel bedingt. Auf einem kleinen Gefäss desselben Fundorts und derselben Sammlung sehen wir ein Aepfelpflücken abgebildet. Ich will mit Betrachtung dieses niedlichen Idyllion unsern Cyklus von Uebersichten erweitern:

»Aphrodite, auf einer Leiter stehend, sagt das Verzeichniss, hält mit Eros eine Schaale oder Urne mit Blumen gefüllt; zwischen ihnen steht auf dem Boden eine zweite ähnliche Schaale und hinter Eros eine dritte, die von den beiden andern in der Form sich unterscheidet, und mit Aepfeln gefüllt ist. Zu beiden Seiten der Gruppe stehen weibliche Figuren in ehrerbietiger Stellung und beide Hände aufhebend. Die Flügel des Eros, die Aepfel und der Schmuck der Frauen sind ein wenig erhoben und vergoldet. Ausser der Prachtvase des Paris ist dieses das einzige Gefäss, wo solche erhobene Goldverzierungen auf schwarzem Grunde vorkommen.« — Es ist nichts angemerkt über einige sehr kleine Charaktere, die über einer der Frauen und über dem Eros stehen, und sie sind auch in der That so flüchtig und unbestimmt gezeichnet, dass sie vielleicht nur andeuten sollen, es werde etwas gesprochen; wie dies oft in Vasenmalereien der Fall ist, wie z. B. auf einer grossen des Berliner Museum (deren colorirte Abzeichnung vor mir liegt), wo über den Lyraspielern eines Opferzugs zum Bilde der Pallas immer wiederkehrende Charaktere geschrieben sind, die, ohne Worte zu bilden, offenbar nur andeuten sollen, dass zu den Tönen der Musik ein Gesang angestimmt wird.

Unser Gefässchen ist ein Balsamario, Salbenfläschchen oder eine Lekythos mit gelbrothen Figuren auf schwarzem Grund. — Um nun erst zu berichten, was der äussere Anblick ergiebt, so sind die beiden, wie es scheint anbetenden Frauen rechts und links der Hauptgruppe völlig gleich bekleidet: das Haupthaar, von einer breiten gestreiften Binde zusammengehalten, endigt am Hinterkopf in einen Krobylos, und auf dem Scheitel nach vornen sind zwei kugelförmige Verzierungen angebracht; ringförmige Ohrgehänge beschliessen den Kopfschmuck. Die Vorderarme sind mit doppelten Armringen verziert. Eine sehr schön gefaltete Tunika ohne Aermel bedeckt den ganzen Körper bis zu den Füssen herab; des kurzen Oberkleides Falten bilden grössere sorgfältig geordnete Massen. Die Füsse sind unbeschuhet. Die in der Mitte auf der untersten Sprosse einer Leiter stehende Venus hat ein doppeltes Perlenband um die Haare gewunden, die gleichfalls hinten in einen Krobylos endigen; auf letzterem sind zwei Aepfelchen angebracht und über der Stirne jene zwei kugelförmige Körper, wie bei den zwei Frauen; auch die Ohren sind mit gleichen Gehängen verziert. Die vollen Formen der Brust und ganzen Gestalt treten augenfällig hervor, weil nur ein einziger Ueberwurf über die rechte Schulter die eine Hälfte des Rückens und die sonst der Verhüllung angehörigen Theile bedeckt. Sie übergiebt ein grosses bauchiges, am oberen Rande ausgeschweiftes und mit Pflanzen gefülltes Gefäss dem vor ihr stehenden ganz entkleideten, mit grossen Flügeln versehenen Amor mit sichtbarer Sorgsamkeit. Gerade unter dieser Blumenvase steht eine andere von gleicher Form und Füllung, deren zwei Henkel den Fuss des Gefässes einschliessen. Daneben, hinter dem Amor, steht eine mit Aepfeln angefüllte grosse etwas flachere zweihenkelige Schaale mit einem hohen Fusse und starkem rundem Fussboden. — In Betreff der Leiter, welche in Kunstdarstellungen immer unangenehm ist, wird man nicht übersehen, dass ihre Erscheinung hier theils durch die Kleinheit derselben theils durch die volle Frauengestalt sehr gemildert ist.

Gehen wir nun in die Vorstellung dieses Vasenbildchens etwas näher ein, so muss zuvörderst bemerkt werden, dass die Alten mit dem Worte Apfel (μῆλον, malum) zugleich jede edlere Frucht der

wärmeren Länder bezeichneten, namentlich Granaten, Citronen, Orangen und Pomeranzen, und dass bei den Attributen der Gottheiten hauptsächlich nur an diese letztere gedacht werden muss. Zwar wurden wohl auch zuweilen Baumfrüchte unsrer Climate als Gaben den Göttern dargebracht, wie z. B. auf einem Vasengemälde Opora, die Hore des Nachsommers, dem Bakchus Quitten darreicht, und in einem Herkulanischen Wandgemälde die Charis, oder die Grazie des Herbstes einen Apfel, eine andere, die des Frühlings, Blumen, und eine dritte, die Charis des Sommers, Lilien in den Händen haben [222]). Ich lasse es auch dahin gestellt seyn, was man unter dem Apfelbaumzweig sich vorzustellen habe, den zu Athen Aphrodite-Nemesis in der Hand hatte, oder unter dem Apfel, den ebendaselbst Nike-Athena trug [223]), und will hier nur darauf hinweisen, dass diese Attribute schon alt und dem Zeitalter des Phidias angehörig waren. Aber bei den Aepfeln der Hesperiden, den drei Aepfeln in der Hand des Hercules, dem Apfel der Eris und dann der Venus, bei denen des Hippomenes und der Atalanta u. s. w. hat man immer an edlere Früchte der Südländer, Orangen u. dergl. zu denken, und es ist daher nicht als eine blosse Verzierung, sondern als eine mythologische Observanz zu betrachten, wenn der Maler unsers Vasenbildes diese Früchte mit Gold überzogen hat. Daraus wird auch die auffallende Erscheinung erklärt, wie derselbe Künstler der Venus und vielleicht auch den beiden andern Frauen solche Früchte in das Haarband einflechten konnte, indem es Sitte war, nicht blos Blätter und Blumen (wie wir auf der Parisvase gesehen), sondern auch Früchte in die Haare einzubinden. Ich beschränke mich auf diesen Kopfputz der Venus; was allein hierher gehört, und unsere fernere Erklärung vorbereitet. Der elegische Dichter Philetas beschreibt den Hippomenes so:

„Aepfel trug er im Busen, die einst die freundliche Kypris,
Als Dionysos Geschenk, ihm von den Schläfen gereicht" [224]).

Nämlich Dionysos wurde als der Erfinder dieser und anderer Früchte betrachtet, von dem Aphrodite Orangen empfangen, sie als Schmuck in ihr Stirnband eingeflochten und nachher dem Hippomenes gegeben habe [225]); das heisst, um damit die Liebe der Atalanta hervorzulocken. Es wurde zwar schon oben (I. mit Anmerk. 4.) be-

merkt, dass die Aepfel ein erotisches Sinnbild waren. Hier muss aber doch weiter angemerkt werden, dass diese Früchte auch besondere Beziehungen auf Liebe und Ehe hatten, wie denn die Mutter Erde solche goldene Aepfel dem Zeus und der Hera als Hochzeitsgabe geschenkt, die Aphrodite aber bei derselben feierlichen Gelegenheit dem Kadmos und der Harmonia. Sie gehörten der Aphrodite und dem Dionysus vorzugsweise an, und wenn letzterer als Kind mit diesen glühenden Südfrüchten (der Hesperiden) gespielt hatte, so war es der Venus Sorge, mit eben denselben ihre Lieblinge bei ihren Vermählungen zu erfreuen [226]). Liebesäpfel hält auch Eros als Hochzeitsgeschenk für den Jason bereit; und auf einem andern Denkmal ist ein Apfelbaum vorgestellt, in dessen Zweigen Eroten nisten [227]); woraus schon das Dasein des geflügelten Amor auf unserm Vasenbildchen einigermassen verständlich wird. Erwägen wir nun, dass auf demselben Kunstdenkmal ein Aepfelpflücken vorgestellt ist, und dass neben den Eroten eine Dreizahl von Frauen, vermuthlich Venus und zwei Grazien des älteren Attischen Cultus erscheinen, dass ferner auf einem Attischen Gefässe [228]) wahrscheinlich Horen und Grazien mit Aepfelpflücken beschäftigt sind, so hätten wir ja alle Personen beisammen, die wir auf unserm Gefässchen aus Ruvo bei demselben Geschäfte vereinigt finden, und schienen berechtigt, von der darauf vorgestellten Scene folgende Erklärung zu geben: Die zwei Frauen rechts und links seyen zwei Athenische Horen oder zwei Grazien, welche Zweizahl in der älteren Religion der Athener angenommen war [229]), und Venus auf der Leiter, nachdem sie vorher die goldenen Aepfel vom Baume gepflückt, sey so eben beschäftigt, eine Schaale voll Blumen, die sie in einer Laube abgebrochen, dem Amor zu übergeben, um sie in Begleitung der Horen oder der Grazien einem ihrer Günstlinge, dem Jason, Kadmos, Hippomenes oder dem Melanion u. s. w. als Hochzeitsgeschenk zu überreichen. Dieser Annahme gemäss müssten wir auch bei diesem Gefäss einerseits einen Zug von Athenischem Cult, wo nicht selbst einen Athenischen Ursprung anerkennen, andererseits eine nuptiale Bestimmung vermuthen, d. h. dass es als Vermählungsgeschenk einem Brautpaar gegeben worden.

Obschon diese Erklärung unseres Bildchens genügend scheinen möchte, so bietet sich doch noch eine andere dar, um nicht zu sagen, sie dringt sich auf. Auffallen muss doch zuvörderst der Contrast, der sich in der sorgfältigen Kleidung der beiden andern Frauen (der Horen) und dem vernachlässigten Anzug der Venus zeigt. Auch ist durch die Stellung der erstern so wie durch das Erheben ihrer Hände der Handlung ein Ausdruck von Andacht und Feierlichkeit gegeben. Ferner zeigt die Stellung ihrer Füsse wie der Faltenwurf der langen Gewänder am untern Ende, dass sie so eben herankommen. Nicht minder endlich muss Aufmerksamkeit erregen die sonderbare Form der grossen mit Pflanzen und Früchten gefüllten Gefässe. Diese Umstände haben mich auf den Gedanken gebracht, wir hätten hier eine Cultushandlung aus der Adonisfeier vor uns. — Eine gewagte Vermuthung, wird man sagen, da der Adonismythus immer viel von der fremdartigen Farbe seines Ursprungs behielt, die Griechische Kunst der guten Zeit wenig beschäftigte, und insbesondere auf Griechischen Vasen nicht angetroffen wird, sondern auf Denkmälern der Römischen Periode, wozu auch einige Etruskische gehören, ganz vorzüglich auf Römischen Sarkophagen [230]). — Aber könnte denn nicht der in neuester Zeit täglich wachsende Ertrag an Griechischen Thongefässen auch eine oder die andere bringen, worauf Adonis und Adonien gemalt wären? Dies ist wirklich geschehen, wenn wir den Erklärer einer der neuesten Vasensammlungen hören. Dieser giebt nicht nur seinen Lesern die Wahl, ob sie auf einem Nolanischen Gefäss, statt Paris und Helena, nicht vielmehr Adonis und Venus anerkennen wollen, sondern er bezeichnet auch auf einer andern Vase von Vulci einen unbärtigen Jüngling, der auf einem von Schwänen gezogenen Wagen die Venus umarmt, geradezu als Adonis [231]). — Und in der That wäre es auch sonderbar, wenn ein Mythus, der den Griechen früh bekannt geworden, der unter ihnen vermuthlich nicht später einen von Frauen begangenen Cultus veranlasst, dessen sich eben so die Poesie bemächtigt hatte [232]), — nicht auch schon vor der Alexandrinischen Periode einigen Eingang in die Bildnerei gefunden hätte; — ein Mythus zumal, welcher so viele plastische und malerische Seiten darbot, der so ganz menschlich war, indem

er die Venus nicht in ihrer olympischen Herrschermacht vorstellte, sondern als eine der Liebe bedürfende, aber auch durch Liebe unglückliche Frau, und neben ihr einen Jüngling, der durch keine Waffenthat, wie selbst Paris doch, sondern einzig durch Glück, durch die Gunst der Natur, die Liebe der Göttin gewonnen hatte, und eines frühen Todes gestorben war. Ein solcher Gegenstand war ganz dem Geiste der neuern Attischen Kunst seit Praxiteles gemäss, welche die Vorstellung der Aphrodite und ihrer Lieblinge sinnlicher aufgefasst, und selbst schon Liebesverhältnisse Griechischer Hetären mit dem Adoniscult verwebt hatte. Unser Vasenbildchen aber, das, wenn meine Annahme sich erwahret, schon Spuren solcher Auffassung an sich tragen möchte, kann auf keinen Fall einer früheren Kunstperiode angehören, obschon es sich in seinen Personalitäten und Beiwerken noch immer auf dem Grunde eines alten Naturdienstes hält.

Von diesem ist nun kürzlich das Nöthigste vorauszuschicken.

In den Syrischen und Phönicischen Religionen war die Astarte-Venus nicht nur mit Sinnbildern der üppigsten Naturfülle umgeben, sondern Adon (Adonis, Herr) war nicht nur die in der Vegetation wirksame Sonnenkraft activ, sondern auch passiv die vom Sonnenlauf in Jahresfrist abhängige, bald aufblühende, bald hinwelkende Vegetation selbst, in Gräsern, Pflanzen und Sämereien, und mithin in letzterem Betracht ganz, was im Hellenischen Mythus und Cultus die Persephone (Proserpina) war. Er hatte auch dasselbe wechselnde Loos, welches der Proserpina beschieden war. Nach Juppiters Spruch soll er die eine Hälfte des Jahres in der Unterwelt verweilen, die andere auf die Oberwelt zurückkehren und bei der Venus bleiben [233]). Die Dichterin Praxilla hatte dem Adonis bei seiner ersten Ankunft in der Unterwelt die Worte in den Mund gelegt: er habe das Schönste verlassen: Sonne, Sterne und Mond und Aepfel und andere Früchte; womit die wesentlichen Vorstellungen, welche die alte Naturreligion vom Wesen des Adonis überliefert hatte, aufs naivste bezeichnet sind [234]). Nachdem Adonis, meldete der Mythus weiter, im Gebirge auf der Jagd durch den Zahn eines Ebers umgekommen, und die von ihrem Lager aufgeschreckte Venus ihn allenthalben gesucht, und ihn endlich gefunden,

wobei denn verschiedene Fundorte angegeben wurden, bestattete sie den Leichnam aufs köstlichste [235]); die Seele musste sie aber den unterirdischen Mächten überlassen — auf immer, wie sie damals klagte, noch nicht wissend, dass sein Besitz zwischen der Königin der Schatten und ihr selbst nach den Jahrszeiten getheilt werden sollte. Wegen der Verschiedenheiten dieser Sagen muss ich auf die Symbolik [236]) verweisen, da ich hier nur mittheilen will, was dorten meistens unberührt geblieben, und hauptsächlich mich auf das beschränken muss, was zur Erläuterung unseres Vasenbildes gehört. Dahin gehört aber wesentlich der Anruf an die Venus, dass die Horen ihr den Adonis aus dem Wohnsitze des Acheron im zwölften Monat zurückgeführt haben [237]). Die Bestimmung dieses Monats hängt von den sehr verschiedenen Jahresanfängen und Festperioden ab, nicht minder von den Climaten, daher die grosse Differenz der Feier, theils im Sommersolstitium, theils im Winter. Dabei dachte man an das Wiederfinden und an die Rückkehr des Adonis im Anfang des Frühlings; welches uns wiederum an die Hore des Frühlings erinnert, welche auf der Vase Poniatowski neben der zurückgekehrten Proserpina mit einem Blumenkranz erscheint. Damit hieng zusammen, dass man die Schwalbe Adonäis nannte [238]). Dieses Vogels Rückkehr erfolgte, wie bei uns, in Griechischen Ländern im Frühjahr; welches uns in einer Volcentischen Vasenmalerei [239]) anschaulich gemacht ist, wo die über der Scene erscheinende Schwalbe ordentlich zu einem kleinen Gespräch mit Begrüssung des Frühlings Anlass giebt. Ein liebliches, aber von allem mythischen Element entkleidetes Idyllion! — Aber auch der Lattich hiess Adonäis mit Bezug auf gewisse von den Alten an dieser Pflanze bemerkte Eigenschaften; welches dann wieder zu verschiedenen Mythen über Adonis Stoff gegeben hatte [240]); wie denn überhaupt der Mythus mit vielen Sagen von Blumen und Pflanzen um diesen morgenländischen Gott herumspielt, der ja eigentlich die Jahres-Vegetation in ihren tausend Formen, Farben und Perioden des Blühens und Verwelkens selber war.

Auf solchem Grunde des thierischen und des vegetabilischen Lebens beruheten die Trauer- und Freudenfeste um den Adonis. Von der Schwalbe war so eben die Rede, von den Schwänen weiter

oben, wo von einem Vasenbilde berichtet wurde, das uns diesen Gott neben der Venus auf einem von Schwänen gezogenen Wagen zeigt. Ein anderes Lieblingsthier der Aphrodite musste ihrem früh gestorbenen Gatten als Todtenopfer fallen. In Cypern legte man nämlich lebendige Tauben auf den Scheiterhaufen, worauf man am Trauerfeste das Bild des Adonis verbrannte [241]). — Am Todtenfeste dieses Gottes wurde aber besonders das ganze Pflanzenreich in Anspruch genommen, indem man seine Bahre mit Orangen, Früchten aller Art, besonders aber mit den sogenannten Adonisgärten verzierte. Am Hofe zu Alexandria ward dies Alles auf eine kolossale Weise und mit königlicher Pracht ausgestattet, wie uns dies der treffliche Mimus des Theokrit, die Adoniazusen vor Augen stellt. Da waren unter vielem Andern zu sehen:

„Neben ihm (dem Adonis auf dem Katafalk) auch Lustgärtchen in silbergeflochtenen Körben"

und zwei Ruhebetten für Venus und für Adonis:

„Dort hält Kypris die Ruh und hier der schöne Adonis" [242]).

Die alte Griechische Einfachheit bediente sich aber irdener bauchiger Gefässe, mit Erde angefüllt, in die man gegen die Zeit der Adonisfeier Weizen, Fenchel, Lattich und etwa einige andere Sämereien säete, so dass sie in starker natürlicher, aber auch wohl künstlicher Wärme, im Zimmer binnen acht Tagen ihre grünen Gräser über die Oberfläche hervortrieben, aber auch eben so bald wieder verwelkten, und dadurch zu einem natürlichen Sinnbild des schnellen Entstehens, aber eben so schnellen Vergehens und somit der Herrlichkeit, aber auch der Vergänglichkeit wurden. »Wird wohl, heisst es beim Plato, der verständige Landmann den Samen, an dem ihm gelegen ist, und aus welchem er Frucht zu ziehen wünscht, ernstlich zur Sommerzeit in Adonisgärtchen streuen und seine Freude daran haben, sie in acht Tagen schön blühend zu sehen, oder wird er dieses nur des Spiels und der Festlichkeit wegen thun?« [243]) — Wir haben schon oben bemerkt, dass die Adonisfeier hauptsächlich von Frauen begangen wurde; in den üppigen Zeiten auch von den Griechischen Hetären [244]). Eine solche schreibt an eine andere: »An den Adonien werden wir zu Kolyttos speisen bei dem Liebhaber der Thessalierin; denn diese schmücket

den Geliebten der Aphrodite. Dass Du ja kommst, und ein Gärtchen und ein Püppchen mitbringst und Deinen Adonis, den Du jetzt von Herzen liebest; denn wir werden mit den Liebhabern schmaussen« [245]).

Auf diesem Punkte angelangt werden wir nun wohl zu unserm Vasenbildchen zurückkehren können. Wenn wir, bei dem vorherrschenden Atticismus so vieler Vasengemälde, die feierlich anbetenden Frauen rechts und links für die zwei Athenischen Horen erklären, so geben wir einen Namen von Wesen an, die mit dem Adonismythus, wie wir sahen, aufs innigste verbunden waren. Sie haben in der bestimmten Jahreszeit den Adonis geleitet zur Unter- wie zur Oberwelt. Vielleicht verkündigen sie eben jetzt der Aphrodite ehrfurchtsvoll den vollzogenen Auftrag, nach Juppiters Beschluss. Die Nachricht von der Verwundung des Adonis hatte die Venus im Schlafe überrascht, und ohne sorgfältigen Anzug, wie sie war, baarfuss war sie fortgeeilt, um den Geliebten aufzusuchen [246]). Diese vernachlässigte Bekleidung stellt sich in unserm Bildchen dar. Freilich contrastirt damit der sorgfältige Kopfschmuck, worin übrigens die goldenen Aepfel recht eigentlich zur Adonisfeier passen. Wir haben oben vernommen, dass Adonis sehr oft auf die Bühne gebracht worden; wir wissen, wie viele Vasenmalereien nach scenischen Darstellungen gefertigt worden, und die oben genannten dramatischen Dichter von Stücken, deren Held Adonis war, lebten in der Periode, worin Adonisfeste häufig von Hetären gefeiert wurden. Dabei mochten wohl solche Contraste nicht selten absichtlich gesucht werden. Bilder der Eroten waren auch bei der Todtenfeier des Adonis in den Laubhütten angebracht [247]), wie denn Eros zwischen Venus und Adonis nach der mythischen Ueberlieferung eine nothwendige Person ist. So konnte er auch in unserm Bilde nicht fehlen. Die grosse Schaale mit den edelsten Früchten steht schon in Bereitschaft, nicht minder eine Gastra (Bauchgefäss) mit den eingesäeten Pflanzen und Getreidearten; eine zweite mit einem gleichen Adonisgärtchen empfängt so eben Amor aus den Händen der Venus, oder vielleicht auch Blumen, die sie so eben aus der Blumenlaube abgepflückt.

Hiernach wäre das ganze Idyllion eine Zurüstung zur Adonisfeier, und hätte eben so wohl einen erotischen als einen sepulcralen Charakter; so dass auf dieses Bildchen folgender Vers unsers Göthe recht eigentlich Anwendung litte:

„Sarkophagen und Urnen verzierte der Heide mit Leben."

VII.

Erklärung der Vorstellung auf einer Syrakusisch-Griechischen Lecythus: Menelaos und Andromache.

Im mehrerwähnten Verzeichniss dieser Vasen wird unter no. 108. dieses Gefäss so bezeichnet: »Balsamario (λήκυθος) aus Syrakus.«

»Eine weibliche Figur steht vor einer Quelle, deren Strahl aus einem Löwenkopfe hervorgeht; sie füllt den Wasserkrug, den sie vor ihn auf den Boden gestellt hat. Hinter der Quelle, unter einem Baume verborgen, liegt ein Krieger, den Schild vor- und die Lanze entgegenhaltend, knieend im Hinterhalte. Die Darstellung ist archaisch (alt-Griechisch) und noch nicht erklärt.«

Ich habe sonach meine in obiger Ueberschrift gewagte Erklärung zu rechtfertigen. — Doch ehe wir das hier vor Augen tretende Moment aus dem Leben der Andromacha näher bestimmen und dessen künstlerische Auffassung würdigen können, müssen wir an die wechselvollen Schicksale dieser königlichen Frau überhaupt erinnern [248]), um so mehr, da hierbei in den Nachrichten der Alten und der Neuern Einiges zu ergänzen und zu berichtigen ist. Diese Tochter des Königs von Theben in Mysien Eetion musste als Gattin des Priamiden Hektor schon eine Hauptperson der Poesie werden; aber auch in ihren nachherigen Verhältnissen bleibt ihr Name gefeiert von Homer an bis zu den spätesten Epikern, von den ältesten Logographen bis zu den spätesten Chronisten in Griechischer und Lateinischer Sprache. Ihre Jugendschicksale berichtet sie in der Iliade selbst in der Abschiedsscene, wo Hektor ihr trauriges Geschick weissagt, das sie späterhin selber ahnet [249]), und welches uns in den Tragödieen der Alten in seiner ganzen herben Wahrheit vor Augen steht. In alten Dramen des Trojanischen Kreises tritt

es mehr oder minder deutlich hervor, und mehrere Griechische Sceniker, wie Sophokles, Antiphon und Euripides hatten Tragödien mit ihrem Namen bezeichnet, die von zwei Römischen Dichtern nachgebildet worden waren [250]). Neben dem Homerus werden wir unsers Vasenbildes wegen besonders auf die Andromacha des Euripides unser Augenmerk zu richten haben.

Von den Darstellungen auf der Bühne hatten, wie gewöhnlich, die Maler und Sculptoren des alten Griechenlandes auch das Bild der Andromacha entlehnt. Einer Statue und zweier Gemälde gedenken die alten Schriftsteller ausdrücklich; und wenn wir aus den übriggebliebenen Denkmalen auf eine beträchtliche Anzahl von Originalwerken aus den besten Zeiten der Künste schliessen dürfen, so möchten weitere Entdeckungen im Gebiete der Keramographie noch einen ansehnlichen Zuwachs von Copieen altgriechischer Malereien liefern; wie denn unser Vasenbild, wenn wir es richtig deuten, ein sonst nicht dargestelltes Ereigniss dieser merkwürdigen Heroensage liefert, und eine Lücke ausfüllt, deren Ergänzung von der Euripideischen Tragödie dieses Namens vorausgesetzt wird. Zuvörderst werden wir also wohlthun, die Hauptmomente des Lebens der Andromache an der Reihe der bekannten und zum Theil noch vorhandenen Bilddenkmale vorüberzuführen.

Im Zeuxippus zu Constantinopel war eine Statue der Andromache aufgestellt, die sie in ihrer vollen Schönheit und Herrlichkeit zeigte, wie sie in den schönen Tagen ihrer jüngst mit Hektor geschlossenen Ehe gewesen war, ohne die leiseste Spur von jenem Kummer und Schrecken, der mit dem Einbruche der Achäer schwerer als eine andere der Troischen Frauen sie belasten sollte. Obschon der poetische Beschreiber dieses Bildes nur mit einem Zuge das Aeussere der Dargestellten berührt [251]), so hatte der Bildner selbst doch ohne Zweifel sie durch ein Merkmal kenntlich gemacht, wodurch sie sich von allen jenen unterschied, durch ihre ansehnliche Grösse. So wird Andromacha nicht erst von späten Chronikschreibern, sondern schon von classischen Dichtern der Römer geschildert [252]); ein neuer Beleg zu dem Satze, dass es unter den alten Griechen ein ordentliches System einer mythologisch-historischen Ikonographie gegeben, welche aus religiösen

Ueberlieferungen in den allgemeinen Volksglauben übergegangen war [253]; und wenn gleich von jener Statur dieser heroischen Frau in den übriggebliebenen Denkmalen wenige Spuren sich zeigen möchten, so dürfen wir doch nicht zweifeln, dass die Griechischen Meister der guten Zeit jenem traditionellen Typus getreu geblieben waren. Aus ihrer Ehe mit Hektor hatte sie, nach Homer, nur Einen Sohn, den Skamandrios, auch Astyanax genannt; Andere jedoch wollten von mehreren wissen, und Euripides legt ihm auch ausser-eheliche bei; welches dessen Scholiast durch die Auctorität eines Argolischen Geschichtschreibers Anaxikrates zu bekräftigen sucht [254]. Die Homerische Scene, der Abschied des Hektor von der Andromache war im alten Rom in einem Gemälde zu sehen gewesen [255]. In wie weit dem Maler des Mailänder Codex der Iliade in derselben Darstellung dieses oder ein anderes Originalbild vorgeschwebt — möchte schwer zu beantworten seyn [256]. Ob ein Basrelief Mattei dieselbe Scene vorstellt, muss noch unentschieden bleiben [257]. — In einem reichen, trefflichen Relief Borghese sehen wir neben andern Troischen Frauen und dem weinenden Astyanax die Andromache am Skäischen Thore den Leichnam ihres Gemahles, mit der Gebärde sich auf ihn zu werfen, empfangen [258]. Zweimal erscheint die Gattin Hektors in einem andern Relief, in der Scene, wo nach seinem Tode die Amazonen beim Priamos erscheinen [259]. Die Ilische Tafel und ein Vasenbild zeigen uns Andromache mit Polyxena und Medikaste auf Hektors Grabe sitzend [260]. Auf dem Camee Giraud sehen wir Andromache mit dem Aschenkruge, neben ihr Astyanax, an einer Stele Hektors Tod beweinen [261]. Es folgt die Katastrophe. Hier stellt uns nun die Vase Candelori die Scene vor Augen, wo Astyanax am Altare des Thymbräischen Apollo getödtet wird, und oberhalb seine Mutter mit Schrecken beide Arme ausstreckt [262]. Endlich erscheint auf dem berühmten Gefässe Vivenzio Andromache, vielleicht neben Hekuba, nach dem Tode des Astyanax trauernd und am Boden sitzend [263]. — Einer ganz verschiedenen Sage war Polygnotus gefolgt, denn in seinem Wand-gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi hatte er unter den gefangenen und wehklagenden Trojanerinnen den Astyanax neben seiner Mutter stehend und nach ihrer Brust langend darge-

stellt [264]). Hatten die Achäer, wie man aus Pausanias ersieht, jenen Mord von sich ab- und allein dem Neoptolemus zuzuwälzen gesucht, so war er nach einer andern Sage gar nicht umgebracht, sondern am Leben erhalten mit seiner Mutter in die Gefangenschaft nach Epirus gegangen und endlich allein an den Tanais ausgewandert [265]).

Andromacha nämlich ward nach Troja's Fall dem Pyrrhos-Neoptolemos zu Theil, muss sein Lager theilen, und wird von ihm Mutter des Molossos und, nach abweichender Sage, noch einiger andern Söhne. Da Pyrrhos später, nach dem vor Troja vom Menelaos erhaltenen Versprechen, dessen und Helena's Tochter, die früher vom Tyndareus mit Orestes verlobte Hermione zur Ehe nimmt, so übergiebt er dem Priamiden Helenos, den er ebenfalls in die Sklaverei mitgeführt hatte, die Andromache zur Gattin, mit welchem sie einen Sohn Kestrinos zeugt. Nachdem Pyrrhos von der Hand des Orestes am Altar Apollo's zu Delphi gefallen, zieht sie aus Phthia mit Helenos, Molossos und dem jüngsten Sohne des Pyrrhos, Pergamos nach Chaonien in Epirus, wo Helenos ein Königreich stiftet, das nach dessen Tod dem Molossos zu Theil geworden, von diesem den Namen Molossis erhält. Andromacha, welche dorten dem Hektor ein stattliches Kenotaph errichtet, und öfters Todtenopfer gebracht, war unterdessen mit Pergamos nach Asien gezogen; wo dieser die nach ihm benannte Stadt Pergamos baute, und daselbst seiner Mutter Andromacha ein Heroon errichtete [266]).

Bevor wir nun unser Vasenbild näher betrachten, wird es dienlich seyn, aus diesen Lebensereignissen unsrer Heroine zwei von Griechischen Tragikern bedeutsam angedeutete Momente hervorzuheben: ihre Leiden durch die Eifersucht der Hermione, und ihre dem Hektor bis an ihr Lebensende bewährte Liebestreue.

Im Betreff des ersten Punctes, so waren Andromacha's Leiden durch Eifersucht vom Griechischen Volke so allgemein und so lebhaft aus den Sentenzen der Tragiker aufgenommen und nachempfunden, dass sie, in Träumen ausgesprochen, den Sklavinnen für Unglück bedeutend gehalten wurden [267]). Sodann scheint die verbreitetste Meinung der Griechen diese Eifersucht der Hermione

für gegründet gehalten, und die Vorliebe des Pyrrhos für die Andromache als Thatsache angenommen zu haben, wie folgendes Distichon beweiset:

„Pyrrhos, ich ahme Dir nach, Du wähltest die Magd für die Herrin;
Und Hermione stand Deiner Andromache nach" [268]).

Dagegen ist es in der Tragödie des von den Neuern so oft verkannten Euripides von grosser Wirkung, dass Andromache, deren Liebe gegen Hektor in ihrer Seele keine Eifersucht aufkommen lässt, in ihrer Erniedrigung durch die Eifersucht einer stolzen Gebieterin unschuldig leiden muss.

„O theurer Hektor (spricht sie), Dir zu Lieb' ertrug ich es
Mit frohem Muth, wann Kypris Dich verleitete,
Und Deiner Kebsfrau'n Kindern hab' ich oft die Brust
Gereicht, und alle Bitterkeit von Dir entfernt" [269]).

Ihr unverschuldetes Leiden werden wir im Verfolg aus einer andern Stelle desselben Stücks kennen lernen. — So sehr verstand es dieser Dichter, das Interesse für seine Heldin zu steigern. — Nicht minder scheint dies der Tragiker Antiphon in seiner Andromache verstanden zu haben, indem er ihre bis in den Tod fortdauernde Liebestreue gegen den Hektor anschaulich machte; wie aus einer etwas dunkeln Stelle eines Aristotelikers [270]) hervorgeht. Es wird dorten eine Charakteristik der Liebe und der Freundschaft gegeben, und der Satz aufgestellt: Dass der Freund das Lieben dem Geliebtwerden vorzieht, und dass er, wenn Beides nicht beisammen bestehen kann, lieber den Freund erkennen, als von ihm erkannt seyn will, wie dies wohl Frauen in der höchsten Begeisterung ihrer Liebe zu thun pflegten, und z. B. die Andromacha des Antiphon gethan. Diesen Sätzen giebt eine Stelle des Platonischen Gastmahls [271]) über die Alkestis erwünschtes Licht. Auch diese heroische Frau wird dorten activ als der Liebende vorgestellt. Bei ihr vereinigte sich aber Beides; sie erkannte ihren Geliebten, den Admetos, und ward von ihm gekannt — zumal da sie freiwillig für ihn starb. Andromache dagegen gehört zu denen, von welchen es im Verfolg der obigen Stelle heisst: »Daher loben wir auch diejenigen, die in der Liebe gegen die Verstorbenen beharren«; denn Andromache, welche gegen den verstorbenen Hektor treue Liebe

bis an's Ende bewahrte, und sie durch Todten-Male und -Opfer bewährte, liebte nur, konnte aber vom Geliebten in ihrer Liebe nicht mehr erkannt werden. — So hatte sie Antiphon in jener Tragödie dargestellt. Von diesem Dichter hatte Virgilius [272]), der so viel aus den Griechischen Tragikern entlehnte, vermuthlich auch die Situation erborgt, wo er seinen Aeneas an Epirus Gestade die Andromacha mit einem Todtenopfer für ihren Hektor beschäftigt antreffen lässt.

Wir haben, um das Ganze zu übersehen, vorgreifen müssen, und kehren daher zu einigen früheren Ereignissen zurück: Während Pyrrhos-Neoptolemos, um den von ihm beleidigten Apollo zu versöhnen, sich nach Delphi begeben hat, lässt seine Gattin Hermione, um ihre Rache zu befriedigen, ihren Vater Menelaos aus Sparta kommen, welcher der von seiner Tochter Hermione als Nebenbuhlerin bezeichneten Andromacha so wie ihrem Sohne Molossos nach dem Leben trachtet. Die Verfolgte entgeht dieser ersten Lebensgefahr durch zeitige Flucht in das Heiligthum der Thetis, und es gelingt ihr auch ihren Sohn anderswo in Sicherheit zu bringen. Jedoch gelingt es hinwieder dem Menelaos, ihn in seine Gewalt zu bekommen, die Andromacha selbst durch List aus dem Thetideion zu entführen, und er ist eben im Begriff, Mutter und Sohn öffentlich zu tödten, als der hinzugeeilte Peleus beide rettet. Menelaos kehrt nach Sparta zurück, Hermione empfindet Reue, und fürchtet ihres Gemahles Pyrrhos Rückkehr, der aber am Altar des Apollo von Orestes getödtet wird [273]).

Aus den Lebensmomenten seit Troja's Fall gehen uns die Bilddenkmale von Andromache ab. Zwar hat ein erfahrner Archäolog die zweite Rettung derselben durch Peleus auf einem Etruskischen Basrelief erkennen wollen [274]), ohne jedoch Beistimmung gewonnen zu haben. Unser Vasenbild hingegen füllet, irre ich nicht, einen kleinen Theil dieser monumentalen Lücke aus. Jedoch auf den ersten Blick scheint es wenig charakteristische Züge darzubieten, die uns in den Stand setzen könnten, auf eine bestimmte Scene zu schliessen. An Quellen unter Bäumen hatten Heroen nicht nur Heiligthümer [275]),

sondern sie zeigen sich auch auf den Denkmalen an Quellen, wie Kadmos, selbst mit dem Wasserkrug, wie die Sieben gegen Theben [276]. Ja Hydrophorieen und wasserschöpfende Frauen, selbst an architektonisch verzierten Brunnen, kommen auf Vasen vor [277]. Und für ein blosses Architekturornament ist auch der Löwenkopf am Brunnen unsers Vasenbildes zu halten. Denn wenn auch die Verbindung des Löwen ursprünglich aus einer orientalisch-religiösen Naturbeobachtung hervorgegangen [278], so hatte doch der Löwenkopf an Brunnen, Röhren, Dachrinnen und Wasserbehältern aller Art bei den Griechen längst jene physisch-religiöse Bedeutung verloren; und der Löwe wurde blos technisch Quellwächter genannt, und so wenig der Löwenkopf an Brunnen auf Griechisch-Sicilischen und Italischen Münzen etwas zu bedeuten hat [279], eben so wenig in dem Bilde des vorliegenden Gefässes. Der Baum endlich ist ebenfalls weiter nichts als ein Abkürzungszeichen in der Künstlersprache, welches uns nur sagen will, dass wir beim Baum an eine Handlung denken sollen, die im freien Felde vorgeht.

So will es denn scheinen, als entzögen sich unsern Blicken alle Wege, die uns zu einem bestimmten Ziele führen könnten. Doch hören wir die Dichter und vorerst den Homerus. Dieser lässt in der oben schon berührten Abschiedsscene den seinen Tod vorahnenden Hektor der Andromache ihr trauriges Loos verkündigen, und uuter Anderm sagen [280]:

„Doch nicht geht mir so nahe der Troer künftiges Elend
— Als wie deins, wenn ein Mann der erzumschirmten Achaier
Weg die Weinende führt, der Freiheit Tag dir entreissend;
Wenn du in Argos webst für die Herrscherin, oder auch mühsam
Wasser trägst aus dem Quell Hypereía, oder Messeïs [281],
Sehr unwilliges Muths; doch hart belastet der Zwang dich!“

— Und hier erweiset sich nun die Münzkunde, die uns so eben verlassen zu wollen schien, auf einmal doppelt hülfreich, und bewährt sich unter Beistand eines Meisters auch hier als die Fackel der gesammten Kunstdenkmäler. Eckhel nämlich hat mit überzeugenden Beweisen diese Homerische, Wasser holende Andromache auf Münzen jenes Landes, nämlich auf denen von Pherä und Larissa in Thessalien nachgewiesen [282]. Erinnern wir uns nun der Scene in der Andromacha des Euripides, wo der von Hermione herbeigerufene

Menelaos Hektors Wittwe, die er aus dem Heiligthume der Thetis vom Altare weggelockt, mit ihrem Sohne Molossos öffentlich tödten will (vs. 566 ff.). In dieses Heiligthum hatte sich aber Andromache nach einem früheren Mordversuch desselben geflüchtet. Andromache spricht [283]:

„Doch seit nun die Spartanerin Hermione,
Mein Sklavenbett verschmähend, Pyrrhos sich erkor,
Bringt diese Frau mir schmähliche Bekümmerniss,
Mich scheltend, dass ich durch geheimen Zauber ihr
Unfruchtbarkeit bereit' und des Vermählten Hass,
Damit ich selbst im Hause schalt' an ihrer Statt,
Und sie vertreibe von dem Gatten mit Gewalt,
Ich, die doch einst unwillig seine Hand empfieng,
Und nun sie aufgab. Zeuge mir's der grosse Zeus,
Dass ich mit frohem Herzen nicht zu Pyrrhos kam!
Jedoch sie glaubt mir nicht, sie drohet mir den Tod,
Und seiner Tochter stehet Menelaos bei,
Der jezo vom Spartanerland gekommen ist,
Dies zu vollbringen. Darum übermannt von Furcht,
Entfloh' ich zu der Thetis nahem Heiligthum,
Und harre nun, ob dieses mich erretten wird:
Denn Peleus und des Peleus Stamm verehrt den Ort,
Der von der Nereïde Brautgesang erscholl."

— Blicken wir nun auf unser Vasenbild zurück, und erwägen die anschaulichen Momente, so stellt sich uns zuerst dar eine hohe, matronenartige Gestalt, wie Andromacha beschrieben wird. Wir sehen sie mit einem schleierartigen Ueberwurfe von oben bekleidet, d. h. mit einer Kopfbedeckung, Kredemnon, welche vom Scheitel hinterwärts bis über die Schultern herabfällt, wodurch sie als Dienerin und Wärterin bezeichnet ist [284]. Wir sehen diese königliche Frau mit Wasserfüllen beschäftigt. So, und in dieser ihr vorausgesagten Verrichtung der Sklavinnen hatten die Tragiker Andromache auf die Bühne gebracht [285]. — Wir sehen einen gewaffneten Krieger unter einem Baume ihr gegenüber mit vorgehaltenem Schilde und vorangestreckter Lanze auf einem Knie in gespannter Erwartung liegen. Wir wissen aus der Euripideischen Tragödie Andromache, dass, bevor sich diese verfolgte Frau in das Thetideion geflüchtet [286], Menelaos einen Versuch gemacht, sie heimlich zu tödten. Dazu gab der im Freien einsam liegende

Brunnen, wo diese heroische Sklavin zu bestimmter Stunde täglich Wasser holte, erwünschte Gelegenheit. Diese hat Menelaos benutzt. Wir sehen ihn lauernd mit Helm, Schild und Lanze im Hinterhalte liegen, sie aber noch ganz arglos ihren Wasserkrug füllen. — Es ist ein prägnantes Moment. Im Augenblick hernach wird sie ihn entdecken, und, da der schwerbewaffnete, alternde Held die Fliehende nicht einholen kann, in das Heiligthum der Thetis sich retten.

Da wir nun wissen, dass die Maler der Griechen die Motive und Vorstellungen ihrer Bilder häufig von den Anschauungen, die ihnen das Griechische Theater gewährte, entlehnt haben, so dürfen wir annehmen, dass irgend ein Tragiker die von Euripides vorausgesetzte erste Lebensgefahr der Andromache dargestellt, dass ein tüchtiger Maler dieses fruchtbare Moment ergriffen, und in einem Gemälde vor Augen gestellt, und dass ein wackerer Vasenzeichner nach Zunftgebrauch diese Scene auf unserm Gefässe copirt habe.

Nach allem Obigen werden wir also wohl berechtigt seyn, das vorliegende Vasenbild zu bezeichnen:

Menelaos am Brunnen Messeïs, im Hinterhalte gegen Andromacha.

Anmerkungen.

1) Iliad. XXIV. 24 — 30. Macrobius Saturn. V. 16: Nullam commemorationem de iudicio Paridis Homerus admittit. Namentlich hatte Aristarch diese Verse verworfen (Eustath. ad l. l. pag. 334 ed. Lips.), dem auch T. Hemsterhuys ad Lucian. II. pag. 253 sq. und Heyne Observv. ad Iliad. p. 590. beistimmen; auch Fr. A. Wolf (Prolegomm. p. 273 sq.), jedoch mit der Modification, dass er diesen Schluss der Iliade einem nachhomerischen Dichter beilegt. Vergl. Fuchs de varietate fabularum Troicarum Quaestiones p. 39. — Da bei dieser Erklärung von Griechischen Vasenbildern solche ausgewählt worden, welche Scenen der Griechischen Tragödie und des Satyrdrama darstellen, welchen Dichtungsarten das Epos die Hauptquelle war, so mussten in diesen Anmerkungen, neben den Kunstdenkmälern, viele Stellen der alten Dichter und anderer erläuternder Autoren angeführt und besprochen werden.

2) Κύπρια ἔπη, ein Name, der entweder von der Kypris (Aphrodite-Venus) oder von einem Dichter aus Cypern Stasinos entlehnt war. Andere legten diese Gedichte einem Poeten Hegesias bei, Andere gar dem Homerus selber, wogegen Herodot streitet. Aus ihnen schöpften die Dichter der vorhomerischen (d. h. den vom Homer besungenen vorangehenden) Mythen; unter ihnen der Verfasser des Homeridischen Hymnus auf die Aphrodite und spätere, namentlich Koluthos; nicht minder prosaische Schriftsteller, z. B. wie ich vermuthe, Lucian im zwanzigsten Göttergespräch. Nävius hatte diese Poeme in Lateinische Verse gebracht. (Jacobs ad Tzetzae Antehomerica etc. p. XXIII sq.; Böttigers Kleine Schriften II. S. 193 und 249; die Anmerkungen zum Herodot II. 117. pag. 742. von Cr. und Bähr, und F. G. Welcker Ueber die Kypria in Zimmermanns Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1834. S. 28 f. und Desselben Schrift: Der epische Cyclus, Bonn 1835. S. 21 ff.) Die vielfachen Bearbeitungen jener vorhomerischen Mythen mussten natürlich mancherlei Abweichungen erzeugen (s. Heyne zu Tischbeins Homer in Bildern I. S. 33.).

3) Procli Chrestomath. p. 23. p. 472. am Hephaestion de metris ed. Gaisford.

4) Dieses alte erotische Symbol war von späteren Griechischen Klüglingen so sehr verkannt, dass sie behaupteten, die drei Göttinnen hätten darum gestritten, welche von ihnen den schönen Sohn des Flussgottes Skamandros, Melos (Μῆλος) genannt, zu ihrem Priester bekommen sollte. Daher sey die Sage von einem Streit um den Apfel (μῆλον) entstanden (Ptolemaeus Hephaest. VI. p. 38 ed. Roulez).

5) Dieses Erschrecken des Paris und die Kraft des Venusgürtels auch bei Lucian (Deorr. dialogg. XX.) und Ersteres auf einem Vasenbilde sichtbar; des Gürtels Macht wird auf dem unsren sinnig angedeutet.

6) Coluthus de raptu Helenae vs. 65 — 165.

7) Pausan. III. 18. 7. und V. 19. 1.

8) Ueber die zwei Namen dieses Sohns des Priamos, Paris (Πάρις) und Alexandros (Ἀλέξανδρος) lese, wer Lust hat, die Eymologieen der Grammatiker bei Meiziriac zu Ovid's Heroid. V. p. 410. und bei Colonna ad Ennii fragg. p. 232, vergl. Heyne not. crit. ad Apollodor. III. 12. p. 333; wozu das Etymologicum Gudianum pag. 454 noch eine neue bringt. Das Wahre ist wohl: Πάρις (von πάρος) bedeutet *praetor*, Feldherr, Herzog (Ilgen ad hymn. Homer. in Apoll. Del. 68. p. 212). Alexandros sollte er genannt seyn entweder von seiner muthigen Beschützung der Heerden, oder von seiner Abwehr der Achäer im Trojanischen Kriege.

9) Besonders Fabula 91 und 92; vergl. Servius ad Aeneid. I. 27. und jetzt die Mythographi Vaticani I. 208. II. 206. III. 11, 20. mit Bode's not. crit. p. 66.

10) S. Raoul-Rochette Monuments inédits (Odysséide) p. 253 sq. und pag. 260 sq. Auch des Euripides Tragödie war Alexandros betitelt (Osann in F. A. Wolfs Liter. Analect. II. S. 529 — 535). Man hat gestritten, ob Ennius blos eine Alexandra (d. i. Kassandra) oder auch einen Alexander geschrieben. Letzteres nimmt Fr. H. Bothe an (ad Poetas Scenicos Latinorum p. 33). — Stellen alter Römischer Dichter über Hecuba's Traum und der dadurch bewirkten Aussetzung des Paris hat Cicero aufbehalten (de Divin. I. 21. p. 107 ed. Moser). Das Urtheil des Paris im Orakel der Kassandra ebenderselbe (I. 50. p. 250). In den Poett. scen. Latin. p. 276 hat Herr Bothe diese Verse so gefasst:

„Heu heu, videte! judicavit inclytum
Judicium tres inter deas; quo judice
Lacaena mulier, una Furiarum advenit.“

Andere Anordnungen und Lesarten sind von Herrn Moser a. a. O. zusammengestellt.

11) Hesiod. Theog. 1009. Die bezeichnenden Epitheta des Dichters sind nur eine Exposition dessen, was die Griechische Sprache unter ἴδα, ἴδη verstand, nämlich ein Waldgebirge, wie auch Herodot VII. 111. das

Wort im Plural gebraucht. Jener Besuch der Venus bei Anchises tritt uns jetzt in dem herrlichen toreutischen Relief von Paramythia (in Tischbeins Homer VII. 3. und bei Millingen Uned. Monum. 11. 12.) vor Augen. Jenen Besuch benutzt Lucian beim Zug der Göttinnen zum Paris zu beissenden Bemerkungen, die er der Juno in den Mund legt (Deorr. dialog. XX. 5.), wo der Ort des Urtheils Gargaron genannt und näher beschrieben wird.

12) Ueber die Reize dieser Gegend verbreitet sich Euripides (Iphig. Aulid. 1294 — 1299). Ueber Gargaros oder Gargaron s. Lucian a. a. O. mit Hemsterhuys p. 252; über Καλλικολώνη Demetrius Scepsius beim Scholiast. zu Iliad. XX. 3; über Ἀλεξάνδρεια, von Alexandros-Paris genannt, so wie über Δάφνη Timosthenes und Theophrastus bei Stephan. Byzant. p. 96. mit Berkel.

13) Philostrati Heroica XV. p. 186 Boissonad. Euripid. Cyclop. 182. Womit die Charakteristik des Paris bei Isaac Porphyrogenetus und bei Joh. Malalas lib. V. p. 133 Oxon. (p. 135 ed. Dindorf) zu vergleichen ist. In Statuen wählte der feine Sinn der Griechen zuweilen einen Mittelweg. So zeigt die Casseler Statue den jugendlichen Hirten auf dem Ida, mit einfacher Griechischer Chlamys neben der Phrygischen Mütze (Völkel in Welckers Zeitschrift für die alte Kunst S. 181 — 184).

14) Plin. H. N. XXXIV. 8. 16. Eine Uebersicht der erhaltenen Bildwerke, Paris und Helena vorstellend, giebt K. O. Müller im Handbuch der Archäologie der Kunst §. 415. S. 659 zweiter Ausg. Wie unter den Neueren Canova den Paris aufgefasst, ist aus Gipsabgüssen und Kupferstichen jedermann bekannt.

15) Coluthus vs. 100 — 111.

16) Euripid. Andromacha 273 — 292; Helena 23 — 30; Iphigen. Aulid. 1294 — 1319; Troad. 924 — 942 und 975 — 985, und vergl. Raoul-Rochette Odysséide p. 263.

17) S. Schönborn de authentia declamationum, quae Gorgiae nomine exstant p. 27 — 29.

18) Pausan. I. 33. 7. Athenaeus VIII. 334. p. 232 Schweigh. Ptol. Hephaest. IV. p. 22 ed. Roulez.

19) Athenaeus XII. p. 519. c. p. 397 Schweigh.

20) Plotin III. 3. 5. mit den Annotatt. p. 158 der Oxforder Ausg.

21) Proclus in Platonis Rempubl. cap. 10. p. 379. Die Stelle ist zu lang, um sie hierher zu setzen. Ich bemerke nur zum Schluss: ὁ γὰρ δὴ τελέως ἐρωτικὸς καὶ Ἀφροδίτῃ μέλλων ἐπ' αὐτὸ τὸ θεῖον κάλλος ἀνάγεται τῶν ἐν αἰσθήσει καλῶν ὑπερορῶν. Man schreibe καὶ Ἀφροδίτῃ μέλων. Vergl. Euripid. Troad. 842, wo vom Eros gesagt wird: Οὐρανίδαισι μέλων. Die drei von den Philosophen angenommenen Lebens-

weisen (s. Wyttenb. ad Plutarch. p. 118.) fasst der christliche Mytholog Fulgentius II. 1. so auf: „Philosophi tripartitam humanitatis voluerunt esse vitam, ex quibus primam theoreticam, secundam practicam, tertiam *philargicam.*“ Das haben die Mythographi Vaticani II. 206. und III. 11. 22. gerade eben so und zwar wiederholt. Ein vor mir liegendes Manuscripts-Fragment hat nur die lateinischen Bezeichnungen: vitam contemplativam, activam, voluptariam. Da nun im Verfolg Minerva als die vita theoretica vorgestellt wird, Juno als die vita practica, Venus als die vita philargica, und der letzteren Göttin Griechischer Name 'Αφροδίτη berührt wird, so möchte vielleicht *philargicam* in *philaphrodisiam* zu ändern seyn.

22) Scholiast. Apollonii Argon. I. 498; worauf schon Micyllus zum Boccaz de Genealogia deorum I. 3. p. 5. hingewiesen, und richtig die Eris an die Stelle der Ate gesetzt hat. Die Empedokleischen Stellen vs. 220 sqq. vs. 352. und das Nöthige darüber giebt Sturz im Empedocles p. 254 sq. p. 523 und p. 529.

23) Sallustius philosophus de diis et mundo p. 248 Gal. p. 12 — 14 Orelli, von welchem (p. 82) die letzten Worte so geordnet worden: *ἡ δὲ κατ' αἴσθησιν ψυχή, τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ Πάρις, τὰς μὲν ἄλλας ἐν τῷ κόσμῳ δυνάμεις οὐχ ὁρῶσα, μόνον δὲ τὸ κάλλος, τῆς 'Αφροδίτης εἶναι τὸ μῆλον φησί.* Wenn dagegen, füge ich noch hinzu, Natalis Comes. VI. 23. p. 669 sq. in dem Apfelwurf der Eris unter die versammelten Götter eine Störung und vorbereitete Zerstörung der Weltharmonie finden will, so bringt er dafür keinen Beleg aus den Alten bei.

24) Hesiod. Theogon. 225. Iliad. IV. 440. mit Heyne's Observatt. pag. 636.

25) Iliad. XVIII. 535, Aeneid. VIII. 702: scissâ Discordia pallâ.

26) Pausan. V. 19. 1. Philostrati Imagg. X. pag. 127 ed. Jacobs et Welcker. In jenem ersten Gemälde hatte sie vielleicht, wie auf unsrer Vase, Schlangenhaare, wie die Furien (vergl. über letztere Böttigers Kleine Schriften I. S. 197 ff). Geflügelt erscheint sie auf einer Athenischen Terracotta bei Bröndsted (Reisen in Griechenland Taf. XLII. S. 170.) und nach Dessen Deutung. Ich halte diese verstümmelte Figur vielmehr für einen Eros. — Doch vergleiche man jetzt De Witte Descript. du Cabinet de M. M*** p. 39 sq. und p. 44.

27) Lanzi Saggio d. l. Etrusc. II. tav. XI. 3. Hesych. II. pag. 70 Alberti. Panofka il Museo Bartold. pag. 101. Raoul-Rochette Achilléide pag. 113.

28) Raoul-Rochette Monuments inédits p. 194. zu pl. XXXV. Gerhard Berlins antike Bildwerke S. 287.

29) Luciani Convivium Vol. III. 35. p. 442 Wetsten. — Ueber Eris beim Urtheil des Paris s. Panofka Mus. Bartold. pag. 108, vergl. Raoul-

Rochette Monumm. inédits p. 194; welcher letztere mit Recht bemerkt, dass Gestalt und Miene der Eris durch die fortgeschrittene Kunst sich allmählig gemildert haben werde.

30) v. Klenze und Schorn in der Beschreibung der Glyptothek in München S. 146.

31) Hesiodi Theogon. 351. Ovid. Metam. I. 757. Hygin. fab. 152. 156. mit Staveren pag. 264. 270. Eustath. ad Odyss. XI. 325. Scholiastes Ambrosianus zu derselben Stelle, vergl. Hesiodi Fragg. CLVI p. 237 ed. Göttling, Servius ad Aeneid. X. 159. und Mythographi Vaticani I. 118. 204. II. 57. III. 8. 14.

32) Nonni Dionysiaca XXXVIII. vs. 108 — 434.

33) S. Euripidis fragmenta duo Phaethontis in God. Hermanni Opuscull. Vol. V. p. 1 — 21. und daselbst über die Fabel dieser Tragödie p. 6. Vergl. Göthe's Kunst und Alterthum IV. 2. und VI. 1. — Eine Tragödie des Aeschylus, die Heliaden, scheint das Vorbild des Euripides gewesen zu seyn (s. G. Herrmann Opuscc. III. p. 130 sqq. und Ev. Rau Epistola de Euripidis Phaethonte, Leidae 1832).

34) Hesiodus in der Theogonie v. 989. und derselbe im Gedicht auf die Frauen, Pausan. 1. 3. 1. mit Siebelis p. 14, und Muncker und Staveren ad Hygin. fab. 154. p. 266. Statt der Hemera nennen Hesiodus und Apollodorus Eos (Ἠώς); welches auf Eines hinausläuft. Man vergl. Panofka Mus. Bartold. p. 112.

35) Pausan. X. 29. 3. mit Siebelis pag. 263. Sturz zum Pherecydes p. 118 ed. alt. H. Meyer Gesch. der Kunst bei den Griechen II. S. 146.

36) Hygin. fab. 154. p. 266 —; Alles auf die Auctorität des Hesiodus hin; vergl. Hesiodi Fragmm. CVII. p. 227 ed. Göttling. Wenn Kritiker in einigen dieser abweichenden Genealogieen den Namen Hesiodus auslöschen wollten, so bedachten sie nicht, dass die Verfasser der Poeme, die unter Hesiods Namen giengen, verschiedenen Ueberlieferungen folgten. Der Grund dieser Verschiedenheit lag in der Verschiedenheit, aber zugleich Bedeutungsähnlichkeit der Namen, die diesen solarischen und lunarischen Wesen in den verschiedenen Stammsagen gegeben wurden. Dahin gehören auch andere Abweichungen; z. B. bei Hygin. Prooem. p. 15 heisst es: „Ex Sole et Clymene Phaethon et Phaethontides, Merope, Helie, Aetherie, Dioxippe"; wo also Merope nicht Mutter, sondern Schwester des Phaethon ist.

37) Ausdrücklich sagt Nonnus Dionys. XXXVIII. 151, dass Helios seinem Sohne Phaethon seines ihm selbst ähnlichen Glanzes wegen seinen eigenen Namen (Φαέθων) gegeben habe.

38) Auf dem herrlichen Thongefässe Blacas, s. Panofka Musée Blacas p. 26 sq. und Desselben Schrift: Le Lever du Soleil pag. 15, und auf

der Schaale des Hieron in der Sammlung des Herrn Rath Schlosser (s. Il Ratto di Cefalo ed Edipo in traccia della sfinge dipinti da Hierone sopra una kylix posseduta dal Sign. Consigl. Schlosser — illustrata dal Dott. E. Braun in den Annali dell' Instituto archeol. di Roma Vol. IX. p. 109 sqq.).

39) Ptolem. Hephaest. VII. p. 40 ed. Roulez; vergl. Strabo X. p. 62 sqq. Tzsch., Symbolik II. S. 755 — 757 zweiter Ausg. und Panofka le Lever du soleil p. 14 sqq.

40) Gottfr. Hermann Opuscc. II. pag. 186. übersetzt die Hesiodeische Κλυμένη durch Cluentia, und bemerkt ebendaselbst V. p. 196, dass κλύμενος als Adjectiv *praeclarus* bedeute. Man vergl. K. O. Müller Orchom. S. 137 und 207 und Symbolik II. Anmerk. 600.

41) K. O. Müller Dorier I. 2. S. 230 — 233.

42) Ovid. Heroid. XVII. fin. Dictys Cretens. I. 3. V. 13.

43) Scholiast. Pindari Nem. X. 150, vielleicht aus dem Gedicht auf die Frauen; vergl. Hesiodi Fragg. nr. XXXV. p. 213 ed. Göttl.

44) Ptol. Hephaest. IV. pag. 23: Ὡς Ἡλίου θυγατὴρ καὶ Λήδας Ἑλένη, ἐκαλεῖτο δὲ Λεοντή Wenn hier der gelehrte Roulez ändern wollte: ὡς ἦν Διὸς, so hatte Fuchs de variet. fabull. Troicar. p. 57 richtig bemerkt, dass Helena-Selene sehr gut als eine Tochter des Helios aufgeführt werden konnte. Aber auch der Name Leonte weiset auf einen solarischen Ursprung hin, auf eine Conjunction der Sonne mit dem Monde im Zeichen des Löwen, wie die andere Sage, der Nemeische Löwe sey in den Mond gefallen (Schol. Apollon. Argon. I. 498. vergl. Symbolik I. S. 325 zweiter Ausg.). — Auch sitzt Helena auf einem Throne mit Löwenköpfen auf einem Etrurischen Spiegel; wobei mit Recht an jenen Namen der Helena erinnert wird (De Witte Description du cabinet de Mr. Durand p. 421 sq.).

45) Pausan. I. 23. 7. Athen. VIII. 334. Apollodor. III. 10. 7. Tzetz. ad Lycophr. vs. 88. p. 375 sq. ed. Müller.

46) Callimachus h. in Dian. vs. 232. mit dem Scholiasten. Plin. H. N. I. 36. 5.

47) — πτερωτὸν υἱὸν Εὐφορίωνα Ptol. Hephaest. IV. init. p. 22 ed. Roulez. — Die Versetzung des Achilles nach den Inseln der Seeligen, wo er Medea zur Gattin erhält, ward mit seiner Versetzung nach der Insel Leuce verwechselt. Die Versetzung nach Leuce (Λευκή), einer Insel des Euxinischen Pontus, und seine Vermählung mit Helena und die göttliche Verehrung, die sie beide dort genossen, war schon in der Aethiopis des alten Dichters Arktinos besungen worden (Procli Excerpta p. 479 Gaisf.). Diese Oertlichkeit und den Cult des Achilles daselbst hat Philostratus weiter ausgeführt (Heroica XIX. 16. p. 244 — 248 Boisson.), der auch berichtet, Achilles und Helena hätten sich dort zuerst gesehen, und verbunden (s.

Köhler Mémoire sur les îles et la course d'Achille pag. 37. und Roulez ad Ptol. Heph. p. 91 sq.)

48) Odyss. IV. vs. 561 — 569.

49) Euripid. Orest. 1630 — 1638. Lycophron Alexandra vs. 822. mit den Scholien p. 810 sq. Müller.

50) Isocrates encom. Helenae cap. 27. pag. 359 Lang. Pausan. III. 15. 3.

51) Eustath. ad Odyss. XI. vs. 298. und ad Odyss. IV. 121. p. 154 ed. Lips. Vergl. Symbolik II. S. 343. und IV. S. 150 ff. zweiter Ausg. und Völker in der Darmst. Schulzeitung 1831. S. 323 f.

52) Vergl. Schwenck Etymologisch-mythische Andeutungen S. 192 ff. Λήδα, Λητὼ, Latona. Ueber Helena's Mutter Nemesis s. oben. Derselbe gelehrte Forscher stellt in seiner neuesten Schrift (Mythologische Skizzen S. 147 — 153) den Kastor und Pollux nicht mehr als Götter der Sonne und des Mondes, sondern als Gottheiten des Tages und der Nacht, dar, die, weil sie als Tag und Nacht die natürliche Ordnung bestimmen, die Ordner, τὼ Κάστορε, Castores (Plin. H. N. II. 37.) genannt werden, und deren Heteremerie (ἑτερημερία, d. h. abwechselndes Auf- und Untergehen) daraus ganz natürlich sich erkläre. „Ihre Schwester, sagt er weiter, war Helena, welche nach spätern Fabeln (?) entweder zugleich aus einem Ey mit beiden Brüdern gekommen, oder aus einem Ey mit Polydeukes. — Wenn die Recht haben, welche die Helena für die Göttin des Mondes halten, so würde sie ganz gut in diesem Sinne eine Schwester des einen seyn."

53) πεντάλεκτρος Θυάς Lycophron vs. 143, und wegen ihrer Sinnlichkeit wird sie von demselben Dichter vs. 87 die Bruttaube genannt.

54) Lycophron 103. 820. Ptolem. Haphaest. IV. pag. 22 — 26. VII. pag. 43.

55) Joh. Uschold Vorhalle zur Griechischen Geschichte und Mythologie I. S. 558 — 564 und II. Vorrede S. XXIX f.; wie der Verfasser denn alle Griechische Heroen und Heroinen zu Sonnen- und Mondsgottheiten macht. Herr Uschold kann sich jetzt eines Besseren belehren, wenn er lesen will, was unser Hug in der Zeitschrift für Theologie 1839. I. 1. über Mythus, Sage, Poesie und Geschichte sagt.

56) Siehe die ausführliche Erörterung in der Symbolik I. S. 90 — 104 dritter Ausg.

57) Thucyd. I. 9. init. bis cap. 12.

58) Σεληναίαν ἄνθρωπον τὴν Ἑλένην ἐπλάσαντο Eustath. ad Odyss. IV. 121. p. 154 ed. Lips.

59) τύχη so viel wie εὐτυχία Wyttenbach Index verb. in Plutarch. p. 717. Jo. Laur. Lydus de Ostentis p. 90 ed. Hase: ὅθεν καὶ ἡ σελήνη

τύχη πρός τινων καὶ πρόνοια λέγεται. Diese Vorstellungen sind in der Symbolik IV. S. 215 ff. erläutert.

60) Pausan. IV. 30. 3, woraus also Macrobius Saturn. V. 16. und Jo. Laur. Lydus de mensibus III. 8. 18. p. 116 ed. Röther, die von der Homerischen Stelle (Hymn. in Cerer. vs. 420) nichts wissen, zu berichtigen sind. Hesiod. Theog. vs. 360.

61) Jo. Laur. Lydus de mensibus IV. 33. p. 192 Röther. Vergl. Symbolik IV. S. 216 f. zweiter Ausg.

62) Pausan. IV. 30. 3. mit Siebelis p. 156. vergl. II. 10. 4. p. 189. Daher bemerke ich hierzu, auch unseres Vasenbildes wegen, die Definition der Tyche-Fortuna, sie sey ἔνθους ὠφέλεια, der Nutzen, der von den Göttern kommt (Jo. Laur. Lydus de mens. IV. 62. p. 252 Röther), womit sie schon zur Eutychia wird.

63) Pausan. IX. 16. 1.

64) Plin. XXXVI. 4. 4. Vergl. meine Schrift Zur Gemmenkunde S. 51 ff. und S. 164. Den Bonus Eventus hatte auch Euphranor dargestellt, d. h. einen von den Römern sogenannten Genius der agrarischen Fruchtbarkeit, bei den Griechen Iasion genannt.

65) Cicero de Divinat. II. 41. §. 85 sq.

66) Cicero de Nat. Deorr. III. 25. vergl. Plutarch. de Fortuna Romanorum X. mit Wyttenbach p. 102 sq.

67) Taylor Combe zu den Engravings from the ancient marbles of the British Museum part. II. pl. 18.

68) Mit dem Mercurstab und Füllhorn, zur Bezeichnung des Handelsverkehrs und des Naturseegens, als Felicitas, auf einem Silberdenar des Kaisers Trajanus (s. Zur Geschichte der Römischen Cultur am Oberrhein und Neckar S. 121) in einer Heidelberger Sammlung; mit dem Füllhorn in der einen Hand (die andere mit dem Attribut ist abgebrochen) in einem marmornen Sitzbild ebendaselbst. Durch die Kugel wird Fortuna als wechselndes Geschick oder Zufall bezeichnet; durch das Steuerruder als Providentia, d. h. als lenkende Vorsehung (K. O. Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst S. 607. 2. zweiter Ausg.).

69) So auf einer Onyxgemme, als Geschenk des Herrn Generals v. Minutoli jetzt in einer Heidelberger Sammlung.

70) Eine Unterscheidung, die schon Solon gemacht, die in vielen Dichtersentenzen fortgepflanzt wurde (Herodot. I. 32. mit meiner Anmerk.). Plato im Euthydemus pag. 279 sq. erörtert den Begriff der εὐτυχία weiter. Die vollendete und bis ans Lebensziel hinausdauernde Glückseeligkeit wurde ὄλβος genannt. Eine Zusammenstellung der Urtheile der Alten über diesen Gegenstand giebt Stobaeus in fünf Capiteln seines Florilegium (Tit. 103 — 107. p. 333 — 373 ed. Gaisford.); womit man jetzt noch das Bruchstück

des Demetrius Phalereus περὶ τύχης beim Polybius (in Angel. Maii Nova Collect. Scrippt. Vatic. Vol. II. p. 434 sq.) verbinden muss. Das beim Diodorus (ebendaselbst pag. 83) vorkommende εὐποτμία ist ganz synonym mit εὐτυχία nach dem im Text bestimmten Begriff; aber unrichtig behauptet der Herausgeber, ἀγαθὴ Τύχη bedeute in den Inschriften immer *potens Fortuna*, weil Diodor sagt: ἀγαθὴ γὰρ ἡ τύχη — ἀναστρέψαι, was freilich hier mit dem Infinitiv „valet — ad evertendum" heisst.

71) Plutarchi vit. Romuli cap 14. vergl. Wyttenb. Index verbb. in Plutarch. I. p. 717.

72) Namentlich Paris betreffend auf Raoul-Rochette Monum. inéd. (Odysséide) pag. 253 — 255, wo Etrurische und Griechische Darstellungen der Erkennung des ausgesetzt gewesenen Königssohns und dessen, was damit in Verbindung steht, erläutert sind.

73) No. 8 und No. 78 nach dem Verzeichniss und der Erklärung des Herrn Ritters Maler.

74) Bei Raoul-Rochette Odysséide pl. 49. no 1.

75) Letzteres Attribut ist selten beim Hermes, doch übereinstimmend mit Homer. hymn. in Mercur. vs. 508 sq. vergl. Raoul-Rochette a. a. O. p. 260 sq. *). — Das Gefäss hat noch mehrere Bilder, die ich hier übergehe, und den Namen des Töpfers in sehr archäischer Schrift: Xenokles hat es gemacht.

S. 23. Z. 9 v. u. zu Klappstuhl: oder Feldsessel, ὀκλαδίας, *sella plicatilis*. Siehe: Ein alt-athenisches Gefäss S. 37 und 73.

76) Wie öfter auf Basreliefs, z. B. auf einem Borghesischen, und auf Vasen, wie auf dem Gefäss Gros in Paris (vergl. Raoul-Rochette a. a. O. p. 264. mit not. 11.).

77) S. Millingen Collection de Coghill pl. 34. und J. de Witte Description des antiquités du cabinet du chevalier Durand p. 131. no. 376.

78) Ersterer zu den Ancient uned. monuments I. pl. 16, wo dieses Vasengemälde abgebildet ist, Letzterer in der Odysséide p. 261 sq.

79) Jenes Medaillon haben seitdem Sestini und Mionnet Supplement V, zur Descript. d. Medailles, p. 580. no. 506. bekannt gemacht; wo die Nymphe Ida so beschrieben ist: „à coté un arbre, auquel monte *une femme en habit court*, qui est suspendue sur les mains." Wenn dieses Medaillon daselbst verdächtig genannt wird, so lasse ich dies auf sich beruhen, bemerke jedoch, dass Herr Raoul-Rochette vollkommen berechtigt war, eine so costumirte Frau in solcher Umgebung und neben dieser Beischrift Ἴδη

*) Ueber die Vorstellung und die Attribute dieses Gottes besonders auf Vasen muss man jetzt nachlesen: Hermes in Vasenbildern in E. Gerhards Auserlesenen Vasenbildern zu Taf. XIX. Berlin 1839.

für die Nymphe dieses Namens zu erklären. Seine im Geist der Alten gegebene Erklärung hätte er noch durch eine ähnliche Personification bestätigen können; denn um von der Münze abzusehen, so hat ja schon der Griechische Localmythus von Kreta, gerade so wie hier die Phrygische Ida auf jener Vase personificirt ist, die Kretische Nymphe Ida in die Geburts- und Erziehungssage des Kretischen Zeus eingeführt (s. Apollodor. I. 1. 7. p. 7 Heyn. und vergl. Symbolik II. S. 503 f. zweiter Ausg.).

80) S. E. Gerhard Rapporto Volcente in den Annali dell' Instituto archeologico di Roma Vol. II. pag. 153. vergl. Raoul-Rochette Odysséide p. 265. not. 2.

81) S. E. Gerhard hyperboreisch-römische Studien S. 155 — 159. vergl. S. 187.

82) Gerhard Rapp. Volc. p. 153. not. 405, wo jedoch die Namen in Zahl und Ordnung variiren, vergl. Raoul-Roch. Odyss. p. 265. not. 4.

83) Nämlich das Bild I. 43. in Gerhards Antiken Bildwerken. Den zum Theil abweichend behandelten Gegenstand hat erst Herr K. O. Müller in seinem Handbuch der Archäologie der Kunst S. 557. no. 4. nachgewiesen; auf welchen Artikel ich überhaupt aufmerksam mache.

84) K. O. Müller a. a. O. vergl. E. Gerhard Berlins antike Bildwerke zu no. 904. S. 267 f. — Dasselbe Berliner Museum hat vier Vasen mit demselben Gegenstand gewonnen, drei aus Ceglie no. 1011, 1018, 1020, und eine sehr schöne aus Nola, vorher der Sammlung des Generals v. Koller angehörig, no. 1029; s. E. Gerhard a. a. O. S. 296. 305 — 307 f. und S. 319 — 321.

85) In E. Gerhards antiken Bildwerken Taf. XXXII; vergl. Raoul-Rochette Odysséide p. 262 sq. — Im Gegensatz gegen diese Vollständigkeit wird derselbe Gegenstand manchmal beträchtlich abgekürzt, wie auf der Vase bei Millingen ancient uned. monumm. I. 17, wo sich nur Aphrodite dem Paris darstellt.

86) In E. Gerhards antiken Bildwerken I. Taf. 25. und in Raoul-Rochette's Odysséide planche 49. no. 2. mit des Letzteren Bemerkungen p. 264 sq.

87) Pindari Pyth. IV. 380 — 390 (215 — 220), welche Stelle schon der Künste gedenkt, wodurch man mit Hülfe dieses Vogels heftige Liebe zu erregen glaubte, ἡ ἴυγξ, *torquilla* Linn., der Wendehals, wie man annimmt. S. den Scholiasten und Heyne zu Pindar a. a. O., Olearius zum Philostrat. Heroic. I. 25. p. 34. und Böttigers Kleine Schriften I. S. 183 f. II. S. 321 f.

88) Schol. ad Lycophr. vs. 309, T. Hemsterh. zum Lucian I. p. 272 Wetsten. vergl. Symbolik III. S. 249 f. zweiter Ausgabe. — Der Name Taube, als die Helena bezeichnend, ist oben aus dem Lycophron dar-

gethan worden, einem Dichter, dessen symbolische Namen gewöhnlich aus altem Mythus, Cultus und Bildwerk entlehnt sind.

89) Pindar. Pyth. IV. 390: μάστιγι Πειθοῦς. Pitho ist Dienerin der Aphrodite, Pindari Pyth. IX. 39. mit Böckhs Anmerkung. — Aphrodite Πρᾶξις, Πειθὼ und Παρήγορα (welches ich dem Παρήγορος vorziehe) Statuen des Praxiteles in einem Tempel, Pausan. I. 43. 6. Peitho hiess aber auch selbst Paregora, die tröstende, zusprechende, vergl. Symbolik III. S. 563 f. — Der Begriff der Pitho fällt mit dem der Venus selbst zusammen, und Herr Panofka bezeichnet mit Recht auf einer Vase der Berliner Sammlung eine stattlich geschmückte Frau, mit dem Vogel Iynx auf der Hand als Aphrodite-Peitho. S. Dessen Argos Panoptes S. 22 — 28. mit der colorirten Tafel IV, 2. Dieselbe Vase ist auch abgebildet in Élite des Monumens céramographiques par Lenormant et de Witte pl XXV.

90) Abgebildet in Raoul-Rochette's Monumm. inéd. (Achilléide) pl. VIII. no. 2. Andere Vasenbilder mit Pitho weiset derselbe Archäolog nach in der Odysséide p. 262.

91) S. Neapels antike Bildwerke S. 69. Millin Galerie mytholog. no. 540. Inghirami Galleria Omerica I. 9.

92) Jetzt bei Millin in der Galerie mytholog. no. 537.

93) Wie z. B. bei Inghirami in der Gal. Omerica I. tav. 9. vergl. K. O. Müllers Handb. d. Archäologie d. K. S. 557. 4. zweiter Ausg.

94) Raoul-Rochette in der Odysséide p. 267 f. zu pl. I. no. 1, wo dieses Basrelief abgebildet ist.

95) Solche Darstellungen, füge ich bei, hatte auch Lucian vor Augen, und sie waren diesem Spötter willkommen. Noch bemerke ich: wenn Herr Raoul-Rochette in diesem Basrelief die von Herrn Welcker (ad Philostrati Imagg. p. 290) angenommene Anwesenheit des Juppiter bestreitet, so möchten sich doch anderwärts in derselben Scene Spuren davon zeigen, und unser Vasenbild nimmt diesen Gott, mit Beischrift seines Namens, ganz bestimmt darein auf.

96) Bei Beger Bellum et excidium Trojanum no. 7.

97) Jetzt zu Paris im Louvre, s. pl. LXXVI. no. 1.

98) S. Annali dell Instituto archeol. IV lit. F und de Witte Descript. du cabinet Durand no. 1963 — 1973. p. 416 — 422.

99) Bei Zoega numi Aegypt. Imperatorii p. 180; vergl. K. O. Müllers Handbuch S. 557. 4.

100) Abgebildet im Bilderheft zur Symbolik Taf. L no. 33 (s. daselbst die nähere Erörterung S. 19 — 23), und seitdem auch von Raoul-Rochette Odysséide zu pl. 50. no. 1. p. 268. berücksichtigt.

101) Ueber ihre Lage in der Neapolitanischen Provinz Terra di Bari

sehe man die Karte bei Mazochi Commentar. ad tabulas Heracleenses I. p. 46. Die Gegend hiess Rubastinus und Rubustinus ager; s. Plin. H. N. III. 11. 16, Frontinus de coloniis p. 127 ed. Goes, Antonini Itiner. p. 116. mit Wesseling, und Heindorf zu Horat. Satir. I. 5. 94. Im Itinerar. Hierosol. pag. 610 heisst es: „Civitas Rubos"; in der Tab. Peutinger. Segm. VI: Rubos. Ueber den Reichthum an Vasen der alt-apulischen Orte Canusium, Rubi und Anxia s. E. Gerhard im Archemoros und die Hesperiden S. 1 — 3. und Desselben Berlins antike Denkmäler S. 138 ff. und W. Abeken in Schorns Kunstblatt 1838. no. 91. S. 371.

102) Die Erzmünze bei Pellerin Recueil d. Médailles I. 62. mit pl. X. no. 5. hat auf der Hauptseite den behelmten Pallaskopf mit K darüber; auf der Kehrseite eine auf einem Oelzweig stehende Nachteule; Umschrift: ΡΥΒΑΣΤΕΙΝΩΝ, und im Felde: ΑΙ. Rasche IV. pag. 1324. giebt eine Münze des Cabinets Bentinck mit Ρυβαστινων an; vermuthlich falsch geschrieben, denn Mionnet I. p. 133 und Supplem. p. 266 giebt mehrere Münzen in Erz und Silber von dieser Stadt, immer mit der obigen Aufschrift bei Pellerin. — Der hier vorkommenden Münzen wegen sind denn auch jetzt die Rubastini in dem Atlas de Géographie numismatique par Mionnet pl. 5. auf dieser Stelle angemerkt.

103) Ὑδρία, κάλπη und κάλπις s. Letronne Observations sur les noms de vases Grecs pag. 10 und pag. 54, und E. Gerhard Berlins antike Denkmäler S. 350 f. Wegen der Unsicherheit der Anwendung vieler Griechischer Namen auf übriggebliebenen antiken Gefässen ist es in den meisten Fällen rathsam, Abbildungen ihrer Formen beizufügen; vergl. Letronne Supplement zur angeführten Schrift p. 24 sq. Die Vergoldung en relief, welche sich auf dieser Vase und auf dem Salbenfläschchen (unten no. VI.) an gewissen Verzierungen und andern Stücken zeigt, ist nicht ohne Beispiel, und kommt eben so vor auf einer in den Ruinen eines Tempels auf Aegina gefundenen Schaale (tazza). Vergl. Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke S. 81. Sie war wohl ein Weihgeschenk an die Gottheit gewesen, und zu solcher Bestimmung prächtiger verziert worden. Vergoldung zeigt sich auch auf einer Vase Durand (Annali dell' Inst. archeol. Tom. V. p. 99. vergl. Raoul-Rochette Troisième Mémoire sur les Antiquités Chrétiennes p. 66.).

104) Vergl. G. Kramer über den Styl und die Herkunft der bemalten Griechischen Thongefässe S. 131 f.

105) Vergl. das Verzeichniss des Herrn Ritter Maler. — Solche Untersätze hatten verschiedene Namen: ἐγγυθήκη und ἀγγοθήκη (Athen. V. p. 308 — 310 Schweigh. und daselbst Hegesander, Lysias und Polemon, vergl. Polemonis Fragmm. pag. 101 ed. Preller.); lateinisch *incitega* und später *repositorium* oder *basis* (Casaubon. und Schweigh. ad Athen. l. l.

p. 185, Raoul-Rochette im Journal des Savans 1837. p. 486.). Das Material solcher Untersätze war, wie die Form, sehr verschieden: Silber, Erz, Eisen, Holz oder gebrannter Thon, nicht minder die Griechischen Namen: βάθρον, βάσις, ἕδρα, ἐπιστάτης, ἐπίστατον, ὑπόθημα, ὑπόστατον, ὑποκρητήριον und ὑποκρητηρίδιον (vergl. Boeckh Corpus Inscriptt. Graecc. I. p. 20). Das letzte Wort braucht Herodot (I. 25.) von dem eisernen Untersatze eines Gefässes, den Glaukos von Chios sehr kunstreich gearbeitet hatte und den man als ein Weihgeschenk des Königs Alyattes zu Delphi bewunderte. Dergleichen Untersätze waren zuweilen mit getriebener und eingelegter (toreutischer) Arbeit verzieret. Daraus und aus der nicht seltenen Kostbarkeit des Materials erklärt sich die Controverse der Römischen Juristen Capito und Labeo über die Frage, ob der Erbe mit Recht auch den Untersatz in Anspruch nehmen könne, wenn der Erblasser ihm im Testament ein Gefäss vermacht habe. — War ein Gefäss fusslos wie eine Lecythus oder ein Alabastron, so hiess der Untersatz ἀλαβαστροθήκη, oder Attisch ἀλαβαστοθήκη, und wie es in Athen Gefässmaler gab, so gab es auch Maler solcher Untergestelle, weil die Griechen den Farben- und Bilderschmuck selbst bis dorthin auszudehnen liebten (s. meine Schrift über ein Altathenisches Gefäss S. 23 ff.).

106) Pindari Pyth. V. 30 sqq. γλυκὺν ἀμφὶ κᾶπον Ἀφροδίτας; Pyth. IX. 90. 1. Διὸς κᾶπος. Herodot. IV. 175 und 198. Χαρίτων λόφον, vergl. die Scholiasten und die neueren Ausleger zur ersten Pindarischen Stelle; — zum Theil Beschreibungen von Cyrenaika und der Umgegend der Stadt Cyrene.

107) Abgebildet bei Millin Peintures de Vases antiques II. pl. 32, Galerie mythol. pl. LII. no. 219. und im Bilderheft zur Symbolik Taf. XIII zweiter Ausg.

108) S. oben I. mit Anmerkung 31.

109) Musaeus Hero et Leander vs. 168 sq. Aristaenet. I. 15. p. 74 Boissonad. Vergl. Saint Victor zu Bouillon Musée des Antiques no. 12. und Raoul-Rochette Odysséide p. 262.

110) Nach einer Hesiodeischen Genealogie; s. oben I. mit Anmerkung 43.

111) Es kann hier meine Absicht nicht seyn, über die Kopfbedeckung und den Kopfputz der Frauen im Alterthum überhaupt zu sprechen. Ich bemerke also darüber im Allgemeinen ganz kurz, dass die Homerische Stelle Iliad. XXII. 469 ff. die Grundlage bildet; worüber man Heyne Vol. VIII Observv. p. 343 sq., Böttiger zu den Griechischen Vasengemälden II. S. 87 f. und in den Kleinen Schriften I. 242 f. II. 268 f. und III. 62 ff., ingleichen E. Gerhard in Berlins antike Bildwerke S. 371 ff. nachlesen muss. Mein Augenmerk kann nur auf die Kopfbedeckung der Juno ge-

richtet seyn. Das einfache Kopfband heisst ἄμπυξ, διάδημα, ἀναδέσμη und μίτρα, obschon, wie man denken kann, diese Ausdrücke verschiedentlich variiren.

112) Wie z. B. auf einer Silbermünze von Elis bei Mionnet Supplem. Vol. IV. pl. V. no. 4. Breiter und mit Palmetten, welche durch die drei Buchstaben des Namens HPA unterbrochen sind, verzieret, erscheint dieses Diadem ebendaselbst auf der andern Silbermünze desselben Ortes no. 3 — Die über den Kopfbändern der Frauen unsers Vasenbildes hervorragenden Blätter sind vielleicht Blätter des Oelbaums, wie im Kranze des Zeus und des Hermes.

113) Die Stephane, στεφάνη, hiess auch *corona* und *coronamentum.* Bei der Juno war diese Krone ein Sinnbild der die Erde rings umgebenden Atmosphäre; worauf die Stellen Griechischer Philosophen führen (s. meine Anmerkk. zu Cicero de Nat. Deor. p. 50 und p. 726). Die deutlichste Anschauung dieser Stephane giebt die kolossale Büste der Juno Ludovisi bei Hirt mytholog. Bilderb. Tab. II. no. 5. und im kleinsten Massstab bei Gerhard Berlin. Denkm. Taf. II. no. 4.

114) Griechisch σφενδόνη. Aus demselben Anlass nannten die Griechen auch den breiten Theil eines Ringes, wo der Schmuckstein eingelegt ist, sphendone, die Römer *pala;* s. meine Meletemata I. p. 73, E. Q. Visconti im Mus. Pio-Clement. IV. p. 7 (p. 51 sq. ed. de Milan.), Böttigers Andeutungen z. Archäolog. S. 126. und Gerhards Berliner Denkm. S. 374. mit no. 21 und 22. Befand sich diese Haarbinde am Hinterhaupte, so wurde sie Opisthosphendone (ὀπισθοσφενδόνη) genannt. Letztere macht einen Theil des sehr reichen Kopfputzes der Venus in unserm Vasenbilde aus.

115) Bouillon Musée des Antiques Tom. III. pl. I. no. 1. Museo Pio-Clem. Vol. IV. tav. III. mit E. Q. Visconti p. 7. (p. 51 ed. de Mil.)

116) Wie auf einer Mediceischen Münze mit dem Haupte der Juno bei Eckhel Numi anecdoti tab. IX. no. 2. (vergl. Böttigers Kl. Schr. II. S. 268 f.) und wie auf der Münze von Elis bei Mionnet Suppl. IV. pl. V. no. 3.

117) Zoega zu den Bassi Rilievi Tom. I. pag. 186. vergl. Böttigers Kl. Schr. II. S. 269.

118) Böttiger a. a. O. S. 169 f. vergl. meine Commentatt. Herodott. p. 48 sq. βύσσος, βύσσινον, wo auch neuerer Versuche gedacht ist, die mit Bereitung seidener Gewebe aus den Fäden der Seemuscheln gemacht worden. — Ein so feines durchsichtiges Gewand, aufs feinste oft gefärbt, hiess auch ὑμήν, ein Häutchen (Athen. XIII. 568. p. 53 Schweigh. Clem. Alex. Paedag. II. p. 235). In dem Scholiasten zum Redner Aeschines heisst es von einem solchen Kleide: λεπτότατόν τί ἐστιν ὡς ὑμῖν. Es muss geschrieben werden: ὡς ὑμήν.

119) Böttiger Kl. Schriften III. S. 43 ff. Vergl. über die ποικίλοι χιτῶνες, κατάστικοι χ. Ein Altathenisches Gefäss S. 36 und 72.

120) Pausan. II. 17. 4. vergl. Raoul-Rochette Monuments III. p. 265. mit not. 7.

121) Lucian. Deorr. dialogg. XX. 11. p. 262.

122) Böttiger Kl. Schr. II. S. 272. und III. S. 75 ff.

123) Plin. H. N. XXXIV. 19. 1. vergl. St. Victor zu Bouillon Musée des Antiques I. no. 28. und Böttiger a. a. O. II. S. 269 f.

124) Z. B. bei der Minerva pacifera und Minerva-Hygiea Mus. Pio-Clement. I. 9. IV. 6. S. Böttigers Andeutungen S. 93. Jene Gemme ist abgebildet in Bracci Intagl. I. 29, bei Eckhel Choix d. pierres gravées no. 18. (nämlich des Kaiserlichen Museum in Wien, wo sie sich jetzt findet) und Millin Gal. mythol. no. 132.

125) Lucian. Deorr. dialog. XX. 10.

126) S. Iliad. IV. 440, wo Δεῖμος, Φόβος und Ἔρις neben Mars und Minerva erscheinen; ferner Iliad. XI. 36 sq. mit Heyne Vol. IV. p. 636. und Iliad. XVIII. 535, vergl. auch oben Anmerk. 26.

127) Αϑηναε bei Millingen Vases Coghill pl. XXX. (ergänzt Herr Panofka (Mus. Bartold. p. 108) Αϑηναις. Αϑηναιη auf älteren Gefässen und Αϑηναια auf einem Sicilischen (bei Kramer S. 171. 177.). — Auf einer Vase bei Lenormant und De Witte (Monumm. céramographiques pl. VIII.) steht über der Minerva geschrieben: AΘENAIAI. Beides war die ältere Namensform dieser Göttin, wenigstens in öffentlichen Urkunden. Erst nach dem Archon Euklides kam Ἀϑηνᾶ, zusammengezogen aus dem alten Ἀϑηνάα, auf (Böckh Staatshaush II. S. 200. und Corp. Inscript. no. 526. vergl. Symbolik II. S. 680 f. zweiter Ausg.). — Ἀϑήνη war episch, Ἀϑηναία attisch, Ἀϑηνᾶ gewöhnlich. In den Versen des Eumelos bei Pausan. V. 19. 5. haben jetzt Schubart und Walz aus guten Handschriften Ἀϑανᾶν hergestellt.

128) Nämlich in einem Deckengemälde das Urtheil des Paris darstellend in der Münchner Glyptothek. S. oben I. mit Anmerk. 30.

129) Diese in Pästum ausgegrabene Vase mit dem Namen Asteas ist abgebildet bei Millin Peintures de Vases I. pl. 3. und in der Galerie mythol. CXIV. no. 444. Jene Ausdeutung der Götterbüsten gehört dem Herrn E. Gerhard an; s. Dessen Archemoros und die Hesperiden S. 58.

130) Pausan. X. 31. 3, vergl. Böttiger Ideen zur Archäologie der Malerei S. 356 f.

131) Eurip. Andromach. 280 sqq., Iphigen. Aulid. 180, Hecub. 694, s. über das pedum, den Hirtenstab, Lennep zum Coluthus pag. 170 sq. Vergl. meine Anmerkung zum Cicero de Divinat. I. 17. pag. 84 sq. ed. Moser.

132) Euripid. Iphig. Aulid. vs. 73, Virgil. Aeneid. IV. 215. mit Heyne, vergl. Raoul-Rochette Odysséide p. 264.

133) Euripid. Cyclop. vs. 181. Vergl. die Malerei des Vaticaner Codex des Virgil tab. 31. mit Angelo Mai's Praefat. p. 23.

134) Virgil. Aen. IV. 216 sq.: Maeonia mentum mitra crinemque madentem subnixus; vergl. IX. 613. Oft sind dieser Flügel oder Bänder nur zwei und über der Mütze zusammengeknüpft, um das zarte Kinn und den schönen Hals besser hervortreten zu lassen (Visconti im Mus. Pio-Clement. II. p. 71). Dies hat Canova in seiner Statue des Paris nachgeahmt. Aehnlich ausgeschmückte, aber doch nicht so reich costumirte Parisfiguren kommen in Vasengemälden vor, z. B. auf der Vase Gros in Paris (s. oben II. mit Anmerk. 86) und auf einer von Böttiger sehr gelehrt beschriebenen; welchem Erklärer ich mehrere Bemerkungen verdanke (s. Dessen Kleine Schriften II. S. 260 — 263. vergl. III. S. 454.).

135) Wie diese Handlungen vom Koluthos de raptu Helenae vs. 190. wirklich unmittelbar mit einander verknüpft sind.

136) Horat. Satir. II. 6. 113. mit den Auslegern, vergl. Böttigers Kl. Schriften II. S. 357 f. Es wird niemand fragen, wie ein epirotischer Hund auf den phrygischen Ida komme, der da weiss, dass diese Vasenmaler grösstentheils in Athen und andern Griechischen und vielleicht auch Grossgriechischen Städten lebten.

137) S. oben III. mit Anmerkk. 112 und 114. Der gewundene Haarbüschel (κρώβυλος) ist durch das *crines nodantur in aurum* (Virgil. Aen. IV. 138.) bezeichnet, indem dieser Haarbüschel durch eine goldene Nadel, Band oder Netz zusammengehalten wurde (s. Heyne ad Aen. l. l. und E. Q. Visconti zum Mus. Pio-Clement. IV. p. 62. a.).

138) Homer. Iliad. XIV. 215 — 219. mit Heyne's Excurs. VI. p. 620 — 622. vergl. Böttigers Kleine Schriften I. S. 240 f. II. S. 320 f. Dagegen hatten andere Dichter dem unteren Gürtel diese Wirkung, und noch dazu die andere der gefahrlosen Fruchtbarkeit, beigelegt, wie Coluthus vs. 96 sq., offenbar nach älteren Epikern, und wie unser Vasenbild beweiset.

139) Ptolem. Hephaest. IV. p. 22 ed. Roulez. Lucian. Deorr. dialogg. XX. 10. pag. 261 Wetsten. Meisterhaft ist Tasso's Nachahmung jener und anderer Dichterstellen in der Schilderung des Gürtels der Armida (Gierusalemme liberata XVI Stanze 24 f.).

140) Coluthus vs. 85: Ἐγγὺς ἀγών, φίλα τέκνα· περιπτύξασθε τιθήνην. Claudian. de nuptiis Honorii et Mariae vs. 110: Ambrosioque sinu puerum complexa ferocem. Vergl. auch vs. 124. Man sieht, unser Vasenmaler ist, wie diese späteren Dichter, älteren Dramen und Kunstwerken gefolgt; und es wird hier anschaulich, dass Venus die schönste unter den

Göttinnen ist, wie sie im Chorgesang des Euripides im Phaethon (II. 19. θεῶν καλλίστα) angerufen wird.

141) Pausan. I. 43. 6: Σκόπα δὲ Ἔρως καὶ Ἵμερος καὶ Πόθος. Das nächstfolgende εἴδη, statt εἰ δὴ, ist nicht zu halten, und die neuesten Herausgeber haben sich von Siebelis mit Recht nicht irre machen lassen. Uebrigens waren nach andern Mythologen diese Genien Söhne der Aphrodite (Cornut. de nat. Deorum cap. 24 und 25). Beim Lucian im oft angeführten Göttergespräch (XX. 15. 16) verspricht Venus dem Paris, alle drei als Helfer zuführen zu wollen. Ueber die Unterscheidung der bemerkten Begriffe s. Symbolik III. S. 564. — Als Eros, Himeros und Pothos können wir auch die drei geflügelten Genien bezeichnen, die auf dem Gefäss no 9 dieser Karlsruher Sammlung in einer reizenden Gruppe sich um die Venus bewegen.

142) Auf einer andern Vase ist der am Vermählungsfest des Peleus und der Thetis aufsteigende Sonnengott ΑΕΛΙΟΣ überschrieben; s. Dubois-Maissoneuve Introduct. pl. 70. Er kommt auf Griechischen Gefässen öfter in verschiedenen Situationen vor; und auf einer Vase Durand ist die aufgehende Sonne um den Rand fünfmal wiederholt; s. J. de Witte Descript. du cabinet Durand p. 338. — Auf andern Vasen findet sich auch Ελιος. Ueber den Mangel der Aspiration, wie auch im Namen Ερμης s. de Witte La naissance de Bacchus (Paris 1838) p. 4.

143) S. Le lever du Soleil, sur un vase peint du Musée Blacas par Th. Panofka p. 7 sq. Bei demselben Erklärer kann man die Namen der vier Sonnenpferde, wie sie mit verschiedenen Abweichungen bei den Alten vorkommen, welche aber sämmtlich in dem Gesammtbegriff von Feuer und Licht übereinkommen, nachlesen. Wenn derselbe Römische Basreliefs mit dem Sonnengotte anführt, und bei der Vierzahl der Sonnenrosse auch an die Mithra-Reliefs erinnert, so kann ich jetzt auf meine Schrift: Das Mithreum von Neuenheim verweisen, wo S. 45 und S. 85 über das Viergespann des Helios-Sol das Nöthige bemerkt worden.

144) Pausan. V. 11. 3. mit Siebelis und Dessen Anmerkung zu Pausan. X. 19. 3. Vergl. auch Panofka a. a. O. p. 9 sq.

145) Nach Carrey's Zeichnung bei Stuart Antiq. of Athen IV. 4. pl. 1 — 5, und in den Marbles of the British Museum pl. 6, auch bei Müller und Oesterley Denkmäler der alten Kunst Taf. XXVI. no. 120. vgl. Panofka p. 10.

146) Wie dieses Erstaunen und das Anhalten der Pferde des Sonnengottes im Homerischen Hymnus auf die Pallas-Athene geschildert ist XXVIII. vs. 13 sq., s. K. O. Müllers Handb. der Archäol. d. Kunst §. 118. S. 105 zweiter Ausg. Die Ausdrücke dieses Anhaltens erläutert Valckenaer ad Euripid. Hippol. vs. 1219.

147) Wie hinwieder Herr E. Gerhard in seinen so eben erschienenen Auserlesenen Griechischen Vasenbildern, Berlin 1839. I. S. 18 ff. dasselbe Fragment der Statuen des Phidias im angeführten Giebelfelde des Parthenon aus Vasenbildern, welche die Geburt der Minerva darstellen, zu ergänzen glücklich versucht hat, mit beachtungswerthen Bemerkungen über die Gefässmalereien als eine neue Quelle zum tieferen Verständniss der edelsten Kunstdenkmäler des Alterthums. — Zur Vergleichung mit dem Viergespann unseres Vasenbildes bemerke ich noch, dass auf der Vase Blacas, auf der Karlruher Orpheus-Vase und auf den Syrakusischen Silbermünzen der Wagenführer neben den Zügeln noch einen Stab ausgestreckt hält, und dass die vier Pferde gleichmässig vorwärts drängen; wogegen sie auf den Silbermedaillons von Agrigent, wie in unserm Vasenbilde, langsamer schreiten.

148) Pausan. I. 40. 3. und V. 11. 2. vergl. de Witte Descript. du cab. Durand p. 4 zu no. 11. und Th. Panofka Il museo Bartoldiano p. 105 sq.: „Nego la mia fede *alle Ore alate* ovvie in pitture de' vasi" etc.

149) S. oben I. am Ende mit Anmerkk. 59 — 71.

150) E. Gerhard Archemoros, über die fünf Appellativnamen von Hesperiden auf der Vase des Asteas, S. 57.

151) Bei Raoul-Rochette Achilléide pl. VIII. no. 2. Wenn dieser berühmte Archäolog (Odysséide p. 261) auf einer Vase Durand in der weiblichen Figur mit einem Kranze neben dem Herakles auch eine Euklea vermuthet, so möchte er sich durch Betrachtung unseres Vasenbildes vielleicht bestimmen lassen, dafür den Namen Eutychia anzunehmen.

152) S. die Annali dell' Inst. archeol. Vol. I. tav. C no. 1, mit E. Gerhard p. 132 sqq. Hierher gehört auch Εὔπλοια, glückliche Schifffahrt, Euploea, wie die Knidier der Venus den Beinamen gegeben (Pausan. I. 1. 3. vergl. zur Gemmenkunde S. 53 ff.).

153) De Witte Description du cabinet Durand p. 165 sq. no. 434: — „Tyche, vêtue d'une tunique talaire et d'un peplus, est assise sur un cube, et croise les jambes. Elle tient une corbeille; au dessus une sphéra. En arrière est une méta, sur laquelle on lit EVTVXIA, *le bonheur*, en caractères noirs. Cette inscription designe le bonheur que procure l'initiation aux mystères. Devant Tyche se présente un ephèbe, muni d'un strigile; sa chlamyde couvre son bras gauche."

154) Hier haben wir also vor Augen, was die Alten bei Belohnungen der Sieger die jacula floris *serti* et *soluti* (βολὰς ἀνθέων καὶ στεφάνων) nannten; s. Is. Casaubon. ad Sueton. Neron. cap. 25. p. 179 ed. F. A. Wolf.

155) „Ennius in Alexandro: volans de caelo cum corona et taeniis" Festus in taenias pag. 557 ed. Dacier, vergl. Q. Ennii Fragmm. in Poett. Scenici Latt. p. 33 ed. Bothe. Auch Sophokles hatte einen Alexandros ge-

dichtet; Ennius hatte jedoch den des Euripides in's Latein übertragen (Fabricii Bibl. Gr. II. p. 246 ed. Harles.).

156) Wie denn Eutychia auch von dem ehelichen Glück gebraucht wurde (s. oben I. zu Ende mit Anmerk. 71).

157) Aristoxenus ap. Stob. Eclogg. I. 7. 18. vergl. Aristoxenus ed. Mahne p. 110.

158) Lucian. Deorr. dialogg. XX. 16: — καὶ ἑορτάζειν ἅμα καὶ τοὺς γάμους καὶ τὰ ἐπινίκια

159) Das Vasenrelief bei Oriani Le nozze di Paride ed Elena, Roma 1775. und in Tischbeins Homer in Bildern mit den Erläuterungen von Heyne V. S. 11 — 15. Ueber das Griechische Thongefäss und die zwei Etruskischen Spiegel s. de Witte Descript. du cabinet de Mr. Durand p. 130 und p. 418. — Die Vermählung des Peleus und der Thetis war auch ein beliebter Kunstgegenstand; auch andere Vermählungen heroischer Personen, z. B. die des Admetos und der Alkestis (s. über das Gefäss von Perugia mit dieser Vorstellung: Le Erogamie di Admeto e di Alceste — dal Professore Vermiglioli, Perugia 1831; vergl. Annalli dell' Instituto archeol. 1832. IV. 3. tav. G.).

160) Θυάς, d. h. Βάκχη, Lycophron Cassandr. vs. 143, vergl. oben.

161) Auf einem Apulischen Gefäss Bartoldi; s. Panofka Il Museo Bartold. p. 136.

162) E. Gerhard zu Tafel IV der Archemoros-Vase S. 30 f. und S. 69, vergl. Raoul-Rochette Troisième Mémoire sur les Antiquités Chrétiennes p 65 sq.

163) Oft mit näher bezeichnenden Beiwörtern, wie z. B. κῶμος φρύγιος, κ. ἐπινίκιος, κ. ὑμεναίων, so wie auch die Namen der verschiedenen Harmonien und Tacte (νόμοι) mit diesem Worte zusammengesetzt wurden, wie z. B. τετράκωμος, ἡδύκωμος u. s. w.; s. Jacobs ad Philostrati Imagg. I. 2. p. 203 sq. Der eine Doppelflöte blasende Satyr hat Κωμ... (d. i. κῶμος) beigeschrieben auf einer Vase Durand (s. de Witte Descript. pag. 31. no. 87. vergl. p. 219.); auf einer Vase Coghill (s. Millingen pl. 19. vergl. Welcker ad Philostrat. Imagg. pag. 214.): Καμος, Dorisch statt Κῶμος. Endlich steht ΚΟΜΟΣ, ΔΙΟΝVΣΟΣ und ΑΡΙΑΔΝΕ diesen drei Personen beigeschrieben auf einem Nolanischen Thongefäss; s. J. De Witte Descript. du Cabinet d'Antiquités de M. de M***. Paris 1839. p. 17. vergl. p. 45.

164) S. über diese Vasenform und ihre Modificationen E. Gerhard Berlins antike Bildwerke S. 257. no. 17.

165) Den Abfall der Agrigentiner von der altdorischen Einfalt bezeugen Timaeus und andere Geschichtschreiber (s. Timaeus beim Göller de situ et origine Syracusarum pag. 271 sqq.; vergl. K. O. Müllers Dorier II. S. 279. und meine Historicorum antiqq. Fragg. p. 228.). Ueber das Olym-

pieion s L. v. Klenze Der Tempel des Olympischen Jupiter zu Agrigent; endlich über die Lage, Bau- und andere Kunstdenkmale dieser Stadt und die Geschichte derselben: Le antichità della Sicilia des Herrn Duca di Serradifalco, Volume III, Antichità di Agragante, Palermo 1836. mit Vignetten und Bildertafeln.

166) Der Pferdeschweif, ἵππουρις, als Anhängsel der Satyrn; Bekker. Anecdott. grr. I. pag. 44. vergl. Pausan. I. 24. init. und besonders X. 19. 6. καὶ ἵππον τὸ ὄνομα — μάῤῥαν ὄντα κτλ., wie mit der Moskauer Handschrift zu lesen ist, so wie im Aelian V. H. IX. 16. mit unserm Heidelberger Cod. no. 155. Μάριν, woraus sich auch ergiebt, dass bei Celten und Ausonern die Stammsylbe μαρ, das altdeutsche Mar, Märe, Ross in Namen aufbehalten war, wovon auch Marsyas nur die verlängerte Namensform ist, und zugleich einleuchtet, warum in Italischen und Italisch-Griechischen Bildwerken und auf Vasen Marsyas mit dem Pferdeschweif so häufig ist. Die Kopfbedeckungen der Silene auf diesen Vasen, besonders auf dem dritten Gefäss unten, müssen als Felle von Schweinen und Böcken gedacht werden (Dionys. Hal. VII. 72. vergl. Grysar p. 25). — Auf einer Vase in Lenormant's und de Witte's Elite des monumm. céramograph. pl. XLI. steht über einem Silen mit Doppelflöte und Rehfell auch ΜΑΡΣVΑΣ geschrieben.

167) Aristoph. Pac. 1298, wo der Scholiast sagt: ὑποκοριζόμενοι οὕτως ἔλεγον τὰ παιδία, ἢ οὕτω λέγεται τοῦ βρέφους τὸ αἰδοῖον. Vergl. Lucian. Lexiph. 12. p. 334 Wetst und Photii Lex. Gr. p. 384 ed. Dobr. Lips.

168) Κάνθαρος ein zweihenkeliges etwas tiefbauchiges Trinkgeschirr, häufig in den Händen von Silenen (wie zunächst in dem unsers Vasenbildes) und anderer bakchischer Personen. Vergl. Gerhard Berlins antike Bildwerke S. 359. no. 21 — 23.

169) Diese Wirkung wurde dem Gott und seinem Weine beigelegt. Er könne, sagte man, Menschen und Thiere beflügeln (πτεροῦν s. Symbolik III. S. 415 und 483). Hier sehen wir einen Thiermenschen in solchen Zustand versetzt.

170) Σόος, σοῦς hiess Lakonisch *impetus* überhaupt. Plato Cratyl. p. 412 (p. 96 Heindorf.) übersetzt σοῦς durch ταχεῖα ὁρμή. Ueber diese ganze Wortfamilie s. Valckenaer ad Theocrit. Adon. p. 265 sq. Von σόω sind ἐπίσσωτρα abgeleitet (die Radfelgen Iliad. V. 725. mit Heyne p. 130); von σάω die ἐπίσατρα in derselben Bedeutung, welches also Larcher in Orionis Etymol. p. 51 gegen die alphabetische Ordnung nicht hätte ändern sollen, weil p. 59 ἐπίσσωτρον vorkommt. Eben so wenig hätte H. Stephanus im Thesaur. pag. 9014 ed. Lond. die σωτεύματα beim Hesych. II. p. 1336 gegen dieselbe Ordnung in σωτρεύματα umändern sollen. Alle

diese, die Radfelgen bedeutende Substantiva: σῶστρον, σῶτρον, σώστρευμα, σώτρευμα, σώτευμα, alle von σόω gebildet, sind nur stufenweise gelinderte Formen eines und desselben Wortes, und mit dieser lindesten Form ist auch unser Soteues bezeichnet, der sonst, rauh wie er ist, Sostreues hätte genannt werden sollen.

171) Die Bezeichnung Dorischer Dionysos hat Böttiger in den Ideen zur Archäologie der Malerei S. 173 in Gang gebracht, dem sich Grysar De Doriensium Comoedia p. 39 und Andere angeschlossen. Die Münzen von Thasos und von Naxos in Sicilien habe ich in der Symbolik Taf. IX no. 31 und no. 32 dritter Ausg. abbilden lassen. Ueber die von Gytheum vergl. man G. Weber De Gytheo, Heidelb. 1833. p. 14 und p. 33. Der unbärtige Dionysos hiess, nach Lobecks Meinung, bei den Doriern Ψιλᾶς, bei den Attikern Ψίλαξ; s Pausan. III. 19. 6. mit Siebelis p. 60, der jedoch, so wie die neuesten Herausgeber, in dieser Stelle Ψιλακα dem Ψιλᾶν vorgezogen hat.

172) Eine sehr häufige Gefässform und meist mit bakchischen Darstellungen geschmückt, nach Gerhard Berlins antike Bildw. S. 347. no. 4.

173) S. Festa nuziale nel dipinto di un antico vaso plastico Greco Siciliano — da N. Maggiore, Palermo 1832. mit der Abbildung.

174) S. Maggiore a. a. O. p. 14 sqq. vergl. K. O. Müllers Handbuch der Archäol. der Kunst S. 570 und 581.

175) Dem Silen trägt Mercur den jungen Bakchus zu auf einer Vase bei v. Stackelberg Die Gräber der Hellenen Taf. XXI, gewöhnlich den Nymphen Eine Ausnahme ist es, wenn Zeus der Vater das Kind selbst den Nymphen übergiebt, wie auf einer Girgentischen Vase des Duc de Luynes (s. J. de Witte La naissance et l'éducation de Bacchus mit der Abbildung).

176) „Weinfarbigen Epheu" bei Nonnus Dionys. IX. 122, wie z. B. auf einer Athenischen Lecythus (s. Ein Altathen. Gefäss S. 29 und 67. Anmerk. 45).

177) Als solcher hatte Bakchus verschiedene Beinamen, wovon im Verfolg. Diese Doppelhandlung dieser Neuvermählten wäre demnach ein καρπισμὸς (καρφισμός), das heisst ein Besitz-Uebergeben und -Nehmen durch das κάρφος, durch einen Zweig oder eine Ruthe, eine *mancipatio*, wie sie bei den Alten sinnbildlich vollzogen wurde (s. Clemens Alexandr. Strom. V. p. 679, Leopardi Emendatt. IV. 6. und Gellius XX. 10. mit den Auslegern). Damit soll aber nicht mehr gesagt seyn, als dass die natürliche Mimik unsers Vasenbildes an jene juristische Handlung der Römer von selber erinnert.

178) Gerhard Berlins antike Bildwerke S. 367. mit no. 42. 43. vergl. Ein Altathenisches Gefäss S. 20 ff. S. 40 ff. S. 60 f. und S. 174 ff., wo-

selbst eine Lekythos von der Form des Alabastron (ἀλάβαστρον) abgebildet ist.

179) Dieser Name findet sich nämlich beigeschrieben (aber Διϑύραμφος) einem solchen die Kithara spielenden Silenos in einem Bildfragment (in den Annali dell' Instit. archeol. Tom. I. tav. E, no. 2). Ueber diesen und ähnliche Schreibfehler auf Vasen s. Chr. D. Beck Comment. II de nominibus Artificum p. 8. Vergl. auch De Witte Cabinet de M*** p. 15.

180) Philostrati Imagg. I. 15. pag. 26 Jacobs, vergl. Ein Altathen. Gefäss S. 30 f. und S. 67. Doch könnten auch die kugelförmigen Früchte des Epheu (s. oben Anmerk. 176) vom Vasenmaler roth angemalt seyn, der sich sogar erlaubt hat, die Bärte und die Pferdeschweife mit dieser Farbe zu malen.

181) Aehnliche Umkränzungen durch grosse Weinstöcke zeigen sich auch in Basreliefs und in andern Bildwerken (s. Welckers Zeitschrift für alte Kunst S. 509 f.). — Das Trinkhorn hiess früher κέρας, nachher Rhyton (ῥυτόν) Athen. XI. p. 497. B. vergl. Maggiore Festa nuziale p. 14. und Gerhard Berlins antike Bildwerke S. 366.

182) Die Erlegung des Minotaurus durch Theseus, mit zwei geretteten Athenischen Jünglingen und Mädchen, vorstellend bei L. Lanzi De' vasi antichi dipinti tav. III, bei Maissoneuve Introduction pl. 38. und dreimal bei Millin Monuments inéd. II. pl. 3. — Peintures de Vases II. pl. 61. und Galerie mythol. CXXXI. no. 590. Der Name des Taleides ist auf der Vase beigeschrieben. Es wundert mich, dass Lanzi's ausführliche Erörterung über diese Vase (a. a. O. pag. 147 sqq.) nicht berücksichtigt worden ist. Die Inschrift hat jetzt auch Kramer in dem Abschnitt über die Inschriften der Sicilischen Vasen S. 171. Das Nächstfolgende im Text bezieht sich auf Böttiger in den Kl. Schriften III. S. 45 f. mit dessen Taf. II. lit. a. und auf K. O. Müller Handb. d. Archäol. d. K. S. 80.

183) Auf der Rückseite einer Vase aus Vulci in der Sammlung Durand; s. De Witte Descript. p. 220. no. 647.

184) S. O. v. Stackelberg Der Apollotempel zu Bassä S. 40 ff. vergl. Raoul-Rochette Achilléide pag. 150 sqq. — Auf einer Gräfl. Erbachischen Vase bringt eine Jungfrau innerhalb eines Ionischen Säulenvestibuls ein Todtenopfer dar (s. die Vignette in der Schrift: Ein Altathenisches Gefäss S. 49).

185) Clemens Alex. Cohort. II. p. 22 ed. Potter, vergl. Plutarch. de Isid. et Osirid. p. 362. A. — ληναΐζουσιν, nach der bessern Lesart beim Clemens.

186) S. Ein Altathen. Gefäss S. 48. mit der Kupfertafel.

187) Posidippus in Anthol. graec. II. 48. no. 11 (Antholog. Palat. X. 134.); nach Jacobs Griech. Blumenlese II. S. 11. no. 12. mit der Anmerk.

S. 266 f. „Kekropischer Krug“ d. i. Attischer Krug. Mit Vorbedacht habe ich jedoch kurz vorher als Fabrikort Athen oder eine Athenische Colonie angenommen, indem ich keineswegs geneigt bin, mich den allzu raschen Schlüssen Kramers, dass Athen selbst der Fabrikort sey, hinzugeben. Die bei weitem grösseste Masse solcher Thongefässe gehört doch Italischen Fundorten an; manche derselben haben in ihren Inschriften das Grossgriechische Spirituszeichen, und so viele Italische Ortschaften, welche mit Athen im Colonialverhältniss standen, prägten ja ganz natürlich in allen Stücken den angestammten Atticismus aus. Vergl. jetzt K. O. Müller in den Göttinger gel. Anzeigen no. 54. 55. S. 528 ff.

188) Die drei letzten Handlungen: *χορεύειν τῷ θεῷ, ἢ θυρσοφορεῖν, ἢ δενδροφορεῖν* kommen als wesentliche bei bakchischen Aufzügen vor (s. Artemidor. Oneirocrit. II. 37. p. 216 Reiff.).

189) Lucian. de saltat. cap. 22. p. 280. Athen. XIV. p. 630. b. Aristoxenus p. 130 — 132 ed. Mahne.

190) Iliad. XVIII. 590 — 599. Euripid. Phoeniss. vs. 798 (791).

191) S. oben III. mit Anmerk. 114.

192) Krokoten, *κροκωτοὶ χιτῶνες*, oder *κροκωτοὶ* allein, lateinisch *crocotae;* s. zum Plotinus pag. 153 sq. ed. Oxon. vergl. J. Winckelmanns Werke V. S. 174 neue Dresdn. Ausg., Visconti im Museo Pio-Clement. I. p. 316. und De Witte Descript. du cabinet Durand p. 31. — Ob der Maler unsrer Vase diese Färbung der Frauengewänder befolgt hat, kann ich, da ich blosse Umrisse vor mir habe, nicht sagen. Das Gegentheil würde auch nichts gegen die Sitte in grösseren Wand- und Tafelgemälden beweisen, von der die Vasenmaler sich nach Belieben entfernen durften.

193) *βασάρα (βασσάρα) χιτὼν ποδήρης Διονυσιακός*, Pollux VII. 59. vergl. das Lexicon bei Bekker Anecdott. grr. in *Βασσάραι χιτῶνες* p. 222, und s. Zur Gemmenkunde S. 200.

194) Strabo X. pag. 168 sqq., Artemidor. Oneirocrit. II. 37. pag. 216, vergl. Symbolik III. S. 186 ff. zweiter Ausg.

195) K. O. Müller im Handbuch der Archäologie der Kunst §. 388. S. 581 zweiter Ausg.

196) *Μύστις παιδοκόμος*, Nonni Dionys. IX. 97. mit G. H. Moser, XIII. 141. (s. Welkers Zeitschr. für alte Kunst I. S. 508.

197) *Μελιτόεσσα εὐδία* (Pindar. Olymp. I. 158 [98]). *Εὐδία* (welches Andere *Εὐοῖα* lasen) kommt unter diesem Namen auf Vasen vor (s. K. O. Müllers Handb. d. A. d. K. S. 582); so dass sie in unserm Vasenbild als Empfängerin der errungenen Gaben gedacht wäre.

198) S. die Vase des Asteas bei Millin Gal. mytholog. pl. CXIV. no. 444. und über jene *Ἄνθεια* und über die Hera dieses Namens Pausan. II. 22. 1. und Gerhards Archemoros S. 58. — Dionysos hiess *ἄνθιος*,

εὐανθής, φιλανθής, δενδρίτης (Pausan. I. 31. 2. mit Siebelis pag. 115), auch φυτηκόμος (Nonn. XXII. 90).

199) Dione (Διώνη) als Bakchuspriesterin neben einer Mänade auf einem Denkmal; s. K. O. Müller a. a. O. S. 583.

200) Ἐριφυλλίς, d. i. die grossblätterige, die grosse, breite Blätter tragende (s. K. O. Müller a. a. O. S. 583). Die erstere Benennung würde Θυρσοφόρος zu schreiben seyn.

201) D. h. als φυτηκόμος und δενδρίτης (s. Anmerk. 198). Der Beistand, den eine Ἀμαδρυὰς νύμφη dem Bakchus geleistet, und der Lobgesang der Hamadryade auf ihn werden in zwei Stellen des Nonnus (Dionys. XXII. 85 sqq. und XLIV. 12.) gepriesen.

202) Callistratus in Statuis II. pag. 146 sq. ed. Jacobs et Welcker, am Philostratus. Ueber das Folgende s. Pausan. II. 20. 3. Χορείας μαινάδος, vergl. K. O. Müller a. a. O. S. 583.

203) Γαλήνη eigentlich Meeresstille (Plato Sympos. p. 197. p. 417 Bekker); dann auch Ruhe, Stille überhaupt. Daher in Verbindung mit dem Poseidon abgebildet (Pausan. II. 1. 8, Jacobs ad Antholog. graec. Vol. IX. p. 233.), vielleicht auch am Parthenon (Bröndsted's Reisen in Griechenland II. Vorrede). — Die hier erwähnte Vase ist in der Sammlung Coghill no. 19 (s. Welcker ad Philostrati Imagg. p. 214). Dass hier an die Seelenruhe und beseeligende Stille am Götterfeste gedacht werden müsse, versteht sich von selbst, denn sonst wäre jener Name für eine Handpaukenschlägerin höchst unpassend. Für diese Auslegung spricht auch der Vers des Dichters Agathon beim Plato a. a. O., wo es vom Eros heisst, der:

„Frieden ertheilet den Menschen, dem stürmischen Meere die Stille". Ihr Begriff ist mit dem der Eudia verwandt (s. oben no. 2 mit Anm. 197). Daher auch Plato in einer andern Stelle (de Legibus XI. p. 919) den Ausdruck εὐδιεινὴν γαλήνην gebraucht. Galene ist also überhaupt *tranquillitas*, besonders Seelenruhe, und wird eben so metaphorisch vom stillen Glück gesagt, welches befriedigte Liebe gewährt (s. Valckenaer zum Evang. Luc. VIII. 23. in den Scholae in N. T. I. pag. 142 sq. und Wyttenbach ad Plutarch. Moral. I. pag. 594 sq.). Wie sehr diese letzte Bedeutung in die Vermählungsscene unsrer Vase passt, wäre zu beweisen überflüssig.

204) S. oben III. mit Anmerk. 111.

205) S. oben Anmerk. 119 und 193, βασσάρα ποδήρης.

206) Iliad. XVIII. 590 sqq., wo aber das „ersann" den Sinn nicht ausdrückt. Es war ein Relief, und zu Knossos in Kreta schrieb man ein marmornes Basrelief mit diesem Festreigen noch später dem Dädalus zu. (Pausan. IX. 40. 2. vergl. Heyne zur Iliade a. a. O. Observv. p. 561. und Thiersch Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen S. 37 f. zweiter

Ausg.) Sodann muss man auch: die **schöngelockte** (καλλιπλόκαμος), wie wir sie in unserm Bilde sehen, übersetzen.

207) Euripid. Phoeniss. vs. 798 (791) πόδα θυρσομανῆ — διveveις nach Musgrave und Porson.

208) Dieser Silenos Marsyas ist ein κεραύλης φρύγιος (s. Jacobs ad Philostr. Imagg. p. 203). Ueber Kelänä und seine Alterthümer s. Herodot. VII. 26. mit den Auslegern; über die Erfindung der Flöte, über das Tympanon und den üblichen Tanz Symbolik III. S. 154 f. und 360 f. zweiter Ausg. Cicero de Divinat. I. 50. p 250 ed. Moser: „ut ii qui sono quodam vocum et Phrygiis cantibus incitantur“ mit den Auslegern.

209) Hesiod. Theogon. 909, besonders Pausanias IX. 35. 1. mit Siebelis, vergl. Hug Untersuch. über den Mythos S. 242 ff. und K. O. Müller Orchomenos S. 177 ff. Drei in Orchomenos: Aglaia (festlicher Glanz), Euphrosyne (feierliche Freude) und Thalia (die blühende Lust des Mahles, vergl. Valckenaer ad Herodot. VIII. 99.); zwei zu Amyklä: Kleta und Phaenna (Schall und Schimmer); zwei in Athen: Auxo und Hegemone (Wachsthum und Führung, Herrschaft). — Doch ward auch dorten die Dreizahl vorherrschend, und Sokrates scheint auch drei Bildsäulen derselben verfertigt zu haben (Pausan. I. 22. 8. vergl. IX. 35. 1 und 2.). Die Vierzahl kommt auf einem Etruskischen Denkmal bei Gori vor (s. Mus. Etrusc. I. tab. 92).

210) Phidias hatte Horen und Grazien am Throne des Juppiter zu Olympia dargestellt (Pausan. V. 11.). Als Töchter des Bakchus und der Aphrodite bezeichnet sie Servius ad Aeneid. I. 720; als Kinder des Bakchus und der Koronis Nonnus XLVIII vs. 555. Das Lied der Frauen von Elis, beim Plutarch Quaest. Graecc. 36. p 224 Wyttenb. und de Isid. et Osirid. pag. 495. vergl Symbolik III. S. 87 f. zweiter Ausg. Der Dionysische Stier mit drei Grazien zwischen seinen Hörnern mit sieben Sternen darüber, auf einer Gemme bei Hug über den Mythos S. 244 ff. und jetzt die schöne Abhandlung des Herrn Franz Streber: Ueber den Stier mit dem Menschengesicht auf den Münzen von Unteritalien und Sicilien S. 484 — 488. Ihre Bilder im Tempel zu Elis beschreibt Pausan. VI. 24. 5.

211) Pindari Nem. V. 54. vergl. Müller Orchom. — Von der Hochzeit des Kadmos Theognis vs. 15 sq., von der Vermählung der Psyche Appuleius Metamorph. VI. p. 125. vergl. Böttiger's Aldobrandinische Hochzeit S. 39 ff.

212) Raoul-Rochette Peintures antiques p. 440, Pitture d'Hercolano Vol. III. tav. 11.

213) Ὧραι Διονυσιάδες Callimachi Epigr. 50. p. 318 Ernesti; vergl. Gerhard Venere Proserpina p. 22 sq. p. 30. und Symbolik III. S. 105 zweiter Ausg. — Erzieherinnen des Bakchus Nonni Dionys. IX. 11 sqq. und

Etymolog. Magn. p. 253 ed. Lips. Sein Altar in ihrem Tempel zu Athen Philochori Fragmm. pag. 22 sq. Die zwei Horen daselbst Pausan. IX. 35. 1, Kuhn zum Pollux VIII. 106. p. 926 sq. Jacobs zur Anthol. VII. p. 41: Thallo (Θαλλὼ d. h. die grünende oder die den Zweig hervorbringende und tragende), Karpo (Καρπὼ d. h. die Fruchtbringerin).

214) S. oben III. mit Anmerk. 107.

215) Εἰρήνη s. Welcker ad Philostr. Imagg. p. 214. Irene unter den Horen beim Hyginus fab. 183. Der Thyrsusstab zum friedlichen Costume (εἰρηνικὸν σχῆμα) gerechnet, beim Justinus Martyr Epist. ad Zen. et Seren. p. 507. D. ed. Colon.

216) Alle diese Sätze bedürfen nach der gelehrten Ausführung Böttigers in der Aldobrandinischen Hochzeit S. 61 ff. S. 139 ff. keiner weiteren Beweise.

217) Mr. de Witte Descript. du cabinet Durand p. 163 sqq. In Bezug darauf sagt daher auch Mr. Ch. Magnin in seinem gelehrten Werke: Les origines du Théatre moderne, Paris 1838. I. pag. 85 sq. mit vollem Rechte: „Toutefois l'existence sur les vases grecs de peintures rélatives aux initiations est incontestable.“ Zu denen, welche auf den Vasen Darstellungen aus den Mysterien leugnen wollen, gehört neuerdings Herr Kramer in der sonst verdienstlichen Schrift: Styl und Herkunft der Griechischen Thongefässe, Berlin 1838. S. 138. 189. 210.

218) Vergl. Gerhard Berlins antike Bildwerke S. 159. und Kramer S. 133 f.

219) Gefässe in einem Grabmal aufgestellt bei Raoul-Rochette Orestéide pl. XXX. Die Vase des Archemoros, untere Reihe, Taf. I. mit E. Gerhard dazu S. 13. Vergl. auch das von mir publicirte Vasenbild der Gräfl. Erbachischen Sammlung in der Schrift: Ein Altathenisches Gefäss, Vignette no. 2. S. 49 mit S. 27 und 66, und über diese Vignette und ähnliche Bilder, so wie über die sepulcrale (funeräre) Bestimmung dieser Thongefässe überhaupt Mr. Raoul-Rochette Troisième Mémoire sur les Antiquités Chrétiennes des catacombes (Paris 1838) p. 58 sqq.

220) Wie Menelaos und Achilles, s. oben I. mit Anmerk. 48.

221) Raoul-Rochette Orestéide p. 268: — „Type, si bien d'accord, en effet, avec toutes ces images *de bonheur et de plaisir*, dont les anciens composaient la décoration habituelle de leurs *sépultures* et ce que l'on pourrait appeler *le roman figuré de l'autre vie.*“ Ueber die Gewohnheit der Griechen und Römer, in Grabes-Gedichten und -Aufschriften die Verstorbenen mit den Namen Heros, Genius, ja Gott zu beehren, s. zum Porphyr. de vita Plotini p. 130 ed. Oxon.

222) Das Vasenbild mit beigeschriebenem Namen Ὀπώρα in Millingens erster Sammlung pl. 22. vergl. Zur Gemmenkunde S. 120 und 201.

Cydonische Aepfel (κυδώνια μῆλα) d. i. Quitten. — Das Wandgemälde, in den Pitture d'Hercolano III. 11.

223) Venus-Nemesis mit dem Apfelzweig (κλάδῳ μηλέας) Pausan. I. 33. 3. p. 166 ed. Schub. et Walz, vergl. Photii Lex. p. 416 ed. Lips. Dobr. Suidas p. 3199 Gaisf. Victoria-Minerva (Νίκη Ἀθηνᾶ) mit einem Apfel neben Mars auf einer Gemme bei Beger Thesaur. Brandenburg. III. p. 205 sq.

224) Philetas ap. Scholiast. Theocriti II. 120. vergl. Philetae Coi Fragmm. p. 60 sqq. ed. C. P. Kayser und Philetae Coi Reliquiae p. 50 sqq. ed. Nicol. Bach. Dass die als Liebesgeschenke empfangenen Aepfel im Busen getragen wurden, besonders von Mädchen, hat Böttiger Kl. Schr. III. S. 99 f. aus Dichterstellen wohl erwiesen.

225) Nach einer andern Erzählung waren es Hesperidenäpfel (Pomeranzen), welche Venus nicht dem Hippomenes, sondern dem Melanion gegeben. Auf einer Griechischen Vase kommen Melanion und Atalante mit diesen Aepfeln vor; s. Kayser und Bach zum Philetas a. a. O.

226) S. Gerhard Archemoros und die Hesperiden S. 18 und S. 64. Der Apfel im oben angeführten ausgedehnten Sinne war der Venus heilig, und das Aepfelwerfen (τὸ μηλοβολεῖν) wurde als eine Reizung der Liebe betrachtet (s. Aristoph. Nub. 993 mit dem Scholiasten, und vergl. Symbolik II. S. 220 f. III. S. 495. 503.)

227) Jenes und dieses in zwei antiken Bildwerken zu Neapel (Gerhard a. a. O. S. 64 und 68). Das erste ist eine berühmte Camee der Königlichen Sammlung daselbst.

228) Der Cameo bei Bracci Memorie degli antichi incisori I. 18. 2. vergl. Neapels Antike Bildwerke I. S. 409. Das Athenische Gefäss bei v. Stackelberg Die Gräber der Hellenen Taf. XXIX, vergl. Gerhard a. a. O.

229) S. oben V. mit den Anmerkungen 209 und 213; und die Namen dieser zwei Horen Thallo, die blühende, und Karpo, die Hervorbringerin der Früchte, werden ja in unserm Vasenbilde durch Pflanzen und Früchte ordentlich versinnlicht.

230) K. O. Müller im Handb. d. A. d. K. S. 555 — 557. und Raoul-Rochette Orestéide pag. 170. mit not. 4 und 5. Beide Archäologen geben ebendaselbst eine Uebersicht der antiken Denkmale vom Adonismythus. Ein Relief in einer Englischen Sammlung habe ich im Bilderheft zur Symbolik auf Taf. XXXVII no. 39 (s. den Text dazu S. 24) abbilden lassen; welches auch der Römischen Kunst angehören mag.

231) Mr. de Witte Descript. du cabinet Durand zu no. 1234. p. 320. und zu no. 115. pag. 39. und Denselben in der Description des Vases peints et des Bronzes antiques de M. de M*** (Paris 1839) p. 4. 75. 79. Auf Etrurischen Spiegeln kommt Adonis, gewöhnlich neben Venus, mehrmals

vor; ersterer mit dem Namen Atunis, d. i. Adonis; s. E. Gerhard Ueber die Metallspiegel der Etrusker, Berlin 1838. S. 20.

232) Pausan. II. 20. 5, von dem Adoniasmos der Frauen zu Argos im Peloponnes. (Fragm. Etymolog. mscr. Leid.: Ἀδωνιασμός· ὁ ἐπὶ τῷ Ἀδώνιδι θρῆνος.) Zu Argos auf der Insel Kypros sollte Venus den Leichnam des Adonis gefunden haben (s. Ptolem. Hephaest. VII. p. 40. mit Roulez p. 140.); in welcher Angabe eine der Spuren von der Verbreitung des Adonisultus bis zu den Griechen liegt, nämlich von Syrien und Phönicien aus nach Cypern, und von dort zunächst in den Peloponnes. Eine Peloponnesische Dichterin ist es auch, deren Zeugniss über den Adonis gleich im Verfolg angeführt werden wird. Des Tempels desselben zu Amathus auf derselben Insel gedenkt Pausanias IX. 41. 2. — Wie man nun aber sagen will, der Adoniscult sey ziemlich neu in Griechenland (Raoul-Rochette Orest. pag. 170. not. 4.), ist nicht abzusehen, da nicht erst Sappho, oder Praxilla, oder Panyasis des Adonis gedacht, sondern schon Hesiodus (Probus ad Virgil. Eclog. X. 18: „Adonis, ut Hesiodus ait, Phoenicis“ [filius]), wenn man auch, wogegen ich gar nichts habe, die späteste Masse der Hesiodischen Gedichte dabei verstanden hätte.

233) Zufolge einer andern Sage sollte er, nach einer andern Jahreseintheilung, erst bei Zeus, dann bei der Aphrodite und zuletzt bei der Persephone bleiben (Apollodor. III. 14. 6. mit Heyne). In einigen Sagen scheint von einem blutigen Tode des Adonis nicht die Rede gewesen zu seyn.

234) Praxilla in Paroemiographis Graec. p. 142. no. 248. vergl. Rossignol im Journal des Savants 1837. p. 36 — 47. und Polemonis Fragmm. ed. Preller p. 150. — Ich bemerke dazu, da mehrere Griechische Komiker den Adonis auf die Bühne gebracht, wie Antiphanes (nicht der Tragiker Antiphon, s. Bast Lettre critique p. 96), Araros, Dionysios, Platon der Komiker, Nicophon, Philiscus, Philetärus, Philippides (s. jetzt Fragmm. Comicorum Graecc. ed. Meineke, Berolin. 1839.), und Aristophanes selbst (Thesmophor. 537 sq. mit den Scholien) sich nicht scheut, die alte Sicyonierin Praxilla zu parodiren, so kann man sich vorstellen, wie jene naive Antwort des Adonis von diesen Dichtern gewendet worden; woraus denn ein Sprichwort entstanden war, dem wir bei den Sammlern die Erhaltung jener ächtalterthümlichen Verse verdanken.

235) Die Kunst variirte hierbei. Auf einem von Mengs copirten antiken Gemälde (bei Millin Gal. Myth. XLIX no. 70) stirbt Adonis in den Armen der Venus; auf dem oben (Anmerk. 230) angeführten Basrelief Römischer Zeit steht Venus neben einer Grabessäule, und die Nymphe Byblos salbt die durch das Herumirren verwundeten Füsse der Göttin. Das ist die Ἀφροδίτη ἐπιτυμβία, die Venus auf dem Grabe, welche auch zu Delphi ein Bildniss hatte, bei denen man die Seelen heraufbeschwor, denen man

Todtenopfer brachte. Daraus ist die Venus Libitina der Römer entstanden, in deren Tempel Leichengeräthe verkauft wurde (Plutarch. Quaest. Rom. cap. 23. p. 101 ed. Wyttenb.). Wenn Larcher (Mémoire sur Venus p. 237) diese Libitina durchaus von der Venus trennen und sie Proserpina genannt wissen wollte, so beweiset dies nur, dass er nicht zum Grundbegriffe gelangt war, um eine Venus-Proserpina anzuerkennen.

236) II. S. 91 ff. zweiter Ausg.

237) Theocrit. XV. 102 — 105. mit Valckenaer, der an Ovid. Metamorph. II. 118. erinnert, wo die Horen als Dienerinnen des Sonnengottes erscheinen. Ich erinnere ebenfalls daran, unsrer grossen Parisvase wegen, wo ich die unmittelbar vor dem Wagen des Helios herabschwebende Jungfrau als eine Hore zu bezeichnen kein Bedenken trug.

238) Ἀδωνεῖς (so muss gelesen werden, und so hat auch das Etymol. Leid.) Hesych. p. 102 Alb. mit den Auslegern.

239) S. Memorie dell' Instit. archeol. Vol. II. pl. 24. und Panofka in den Annali 1835. pag. 239. Man vergl. auch Meleager im Ver (s. jetz Jacobs Griech. Blumenlese XII. S. 248 und S. 17).

240) Athen. II. 69. pag. 266 sqq. Schweigh., Hesych a. a. O. vergl. Ezech. Spanheim Remarques sur les Césars de Julien p. 94.

241) S. jetzt den ergänzten Text des Diogenianus in Κύπριος αἶνος in Gaisford's Prooem. ad Paroemiographos Graecc. p. 5. Dieser Gebrauch hängt mit der Aegyptischen Sage vom Vogel Phönix zusammen; wie denn die Verwandtschaft, ja Identität des Aegyptischen Osiris mit dem Adonis längst anerkannt ist. Die Ἀδώνια waren ein den Phöniciern und Cypriern gemeinsames Fest; wovon der Cyprische Monat Ἄδωνις seinen Namen hatte (s. Imm. Becker Anecdota Gr. p. 345. und vergl. Eberti Σικελ. I. 1. pag. 24).

242) Theocrit. XV. 112 sqq.

243) Plato im Phaedrus p. 276. B. p. 344 ed. Heindorf; worauf auch Euripides in der Melanippe angespielt hatte (Schol. p. 68 Ruhnken.), und woraus ein Sprichwort über vergängliche Schönheiten üblich geworden war (s. Wyttenbach ad Plutarch. de S. N. V. p. 79 und p. 401 sq. der neuen Ausg.). Der Scholiast des Theocrit XV. 112. giebt folgende Erläuterung: *Εἰώθασιν ἐν τοῖς Ἀδωνίοις πυροὺς καὶ κριθὰς σπείρειν ἔν τισι προαστείοις, καὶ τοὺς φυτευθέντας κήπους Ἀδωνίους προσαγορεύειν.* Wo Bast Lettre critique pag. 157. sich bei der Vulgata beruhigte, Valckenaer vorschlug: *ἐν τισιν ἀγγείοις*, Jacobs: *ἔν τισι κεραμείοις ἀγγείοις*, Gottfr. Hermann: *ἔν τισι προαστρίοις* (Heumatten), Letronne aber allein richtig: *ἔν τισι προγαστρίοις* (Sur les noms des vases grecques p. 31). Solche Gefässe, worin man Adonisgärtchen bereitete, hiessen *γάστραι* und *γάστρια* (Bauchgefässe) und, nach der Analogie anderer Gefässnamen, *προ-*

γάστρια Philostratus Vit. Apollonii VII. 32. p. 111. erzählt: ἡ δὲ αὐλὴ ἀνθέων ἐτεθήλει κήποις, οὓς Ἀδώνιδι Ἀσσύριοι ποιοῦνται ὑπὲρ ὀργίων, ὀμωροφίους αὐτοὺς φυτεύοντες. Jacobs ad Anthol. gr. Tom. XI. p. 165. will: ὑπὲρ ὀστρακίων „über irdenen Töpfen". Allein das ὀμωροφίους zeigt schon, dass es Kunstgärtchen in Zimmern, also keine Gärten im Freien waren, folglich in Gefässen. Auch bemerkt mein mit der Sprache des Philostrat wohl vertrauter Freund, unser Herr Doctor L. Kayser, dass dieser Schriftsteller das ὑπὲρ gewöhnlich so brauche. Im andern Falle müsste es auch ἐπὶ ὀστρακίων heissen. Philostratus will also dasselbe sagen, was Plato a. a. O. ausdrückt: ἑορτῆς χάριν, d. i. „des Festes wegen".

244) Diphilus ap. Athenaeum lib. VII. pag. 292. Vol. III. pag. 67 ed. Schweigh.

245) In dieser sehr verdorbenen Stelle (Alciphron. Epist. I. 39. p. 242 ed. Wagner) hat man zuvörderst nach Pierson's Vorschlag statt τοῖς Ἀλώοις geändert: τοῖς Ἀδωνίοις Unsere Heidelb. Handschrift no. 132 hat aber ἕως, welches auf ἑῴοις führt. Attisch steht ἕως oder ἑώς, wie im Phot. L. Gr. p. 43 ed. Dobr. Lips. geschrieben ist, für ἠὼς (Valcken. ad Euripid. Hippolyt. vs. 78. p. 173, Lobeck ad Phrynich. pag. 89). Bei Hesych. I. p. 1569 lesen wir aber: Ἑῴα — θυσία ἐν Κύπρῳ, und in demselben Cypern hiess Adonis Ἀῶ und die dortigen Könige nach ihm Ἀῷοι (Etymol. magn. p. 117. p. 106 ed. Lips. unten). Dort war aber ein Hauptsitz des Adonisdienstes, von wo er nach Griechenland kam. In Attika also konnten die Adonien gar wohl Ἑῴα genannt werden, so dass wir hiernach den Namen der Adonisfeier unter einer andern Form behalten. Den nachfolgenden Fehler des Textes haben Jacobs (ad Antholog. gr. XI. p. 165.) und Bast (Lettre critique p. 158 sq.), nämlich κήπιον (ein Gärtchen, Adonisgärtchen) statt κήτιον sehr wohl verbessert; κουράλλιον heisst eine kleine, den Leichnam des Adonis vorstellende Wachs- oder Thonfigur, denn mit solchen Adonisgärtchen, Figürchen u. dergl wurde die Laubhütte, worin auf der einen Seite Venus, auf der andern Adonis ruheten, ausgeschmückt.

246) Bionis Epitaph. Adonidis vs. 3 sqq. und vs. 21, wo sie ἀσάνδαλος (baarfuss) in Gebirgen und Wäldern umherirrt; vergl. Eudocia Violar. p. 24 sq. γυμνοῖς περιτρέχουσα τοῖς ποσί.

247) Theocrit. XV. 120. Ganz bestimmt werden aber Bilder (εἴδωλα) genannt, die man mit den Gärtchen in Scherben und allerlei Baumfrüchten (παντοδαπὴν ὀπώραν) hinausgetragen habe. Von den Adonisgärtchen wird bemerkt, dass die Weiber sie sorgsam pflegen (τημελοῦσαι), und sie als Grabesgeschenke (ἐπιταφίους) dem Adonis heiligen (Eudocia a. a. O.).

248) Die Quellenkunde dieser Sagen betreffend, so übergehe ich hier die Nachweisungen über die andern, das Schicksal der Andromache mehr oder minder bestimmenden Personen: Pyrrhos-Neoptolemos, Helenos, Hermione und Orestes, und verweise nur auf Pherecydes pag. 212 ed. alter. Sturz, Werfer de Asclepiadae Tragodumenis in den Acta Philologg. Monacc. II. p. 517 sq., Boeckh und Dissen ad Pindari Nem. VII. 34 sqq. und besonders auf Raoul-Rochette Orestéide p. 202 sqq. mit meinen Bemerkungen darüber in den Wiener Jahrbüchern der Lit. Band LIV. S. 155 ff.

249) Iliad. VI. 456 sqq, auf welche Hauptstelle wir zurückkommen müssen, vergl. Heyne Obss. Vol. IV. p. 439 (zu Iliad. II. vs. 877.), Iliad. XXIV. 732 sqq. Odyss. IV. 5 sqq., Lesches in Iliad. parva ap. Tzetz. in Lycophron. vs. 1263 sq. p. 984 ed. Müller, vergl. Raoul-Rochette Odysséide p. 327. mit meiner Anzeige in den Wiener Jahrbb. der Liter. Band LXVII S. 80 ff.

250) Sophokles in der Andromache wird vom Etymol. Magn. in παρασάγγαι p. 652 Heidelb. p. 591 Lips. angeführt. Aber das Etymol. Gud. p. 452. hat zur Erklärung von παρασάγγης so: παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Ἀνδρομάχῳ ἐπὶ τοῦ ἀγγέλου λέλεκται. Es wird wohl aus Etym. Magn. l. l. geändert werden müssen: ἐν Ἀνδρομάχῃ, denn sonst müsste man dem Sophokles einen Andromachos beilegen, d. h. eine Tragödie, worin dieser von der Danaide Hero getödtete Sohn des Aegyptos (Hygin. fab. 170) der Held gewesen. — Auch müssen die unmittelbar darauf folgenden Worte des Etym. Gud., die das Etym. M. nicht hat: καὶ εἰς τὸ σχοινοφόρος vielleicht geändert werden: καὶ ἔστιν ὅτε σχοινοφόρος. Auf jeden Fall ist der Sinn dieses Zusatzes: παρασάγγης bedeute auch einen Messschnur-Träger; denn σχοῖνος war ein Längenmaass und dasselbe, was der Persische Parasanges und der Aegyptische Noh (s. Etym. M. in σχοινίον, Etym. Gud. in σχοινοφόρος, vergl. Jablonski Vocc. Aegyptt pag. 166 — 170); es bedeutete aber auch die Messschnur oder die Messstange (Etym. M. und Etym. Gud. l. l., welche Worte so zu lesen sind: λέγεται δὲ ἀπὸ μεταφορᾶς καὶ ἡ κατευθυντηρία κάθετος· καὶ ὁ Ψαλμῳδὸς φησὶ κ. τ. λ. — Ueber die Andromache des Tragikers Antiphon s. des sogenannten Aristoteles Ethic. Eudem. VIII. 4. und vergl. Ruhnkenii Opuscula I. p. 179 ed. Bergm. Er war Zeitgenosse des ältern Dionysius; s. Clinton Fasti Hellenici p. XXXIII.). Wir werden auf diese Dichterstelle zurückkommen. — Die Römischen Tragiker betreffend, so hatten Ennius und Attius jeder eine Andromacha geschrieben, oder vielmehr aus dem Euripides übergetragen. Von der ersteren sind mehrere Fragmente, von der letzteren nur einige Worte übrig (s. Poetae Scenici Latinorum ed. Fr. H. Bothe p. 34 — 36 und p. 170).

251) Christodori Ecphrasis statuarum Tom. III. p. 167 Antholog. gr.

Jacobs, vs. 160: Ἀνδρομάχῃ δ' ἕστηκε ῥοδόσφυρος Ἠετιώνη Rosenfüssig und rosenarmig werden die Grazien genannt (Jacobs T. VI. p. 437); womit also die Jugendfrische und Anmuth der Andromache bezeichnet ist. Ob die φοινικόπεζα Δημήτηρ des Pindarus Olymp. VI. 158 (94), von Winckelmann (Werke III. S. 23 zweit. Dresdn. Ausg.) bis auf Böckh und Campanari (Vasi pag. 59) so verschieden gedeutet, auch hierher gehört, lassen wir auf sich beruhen.

252) Dares de Excid. Troiae cap. XII. p. 157 ed. Amstel.: „Andromacham oculis claris, candidam, *longam*, formosam, modestam, sapientem, pudicam, blandam." Vergl. Tzetz. Posthomerica vs. 368 sq. Eine hohe Gestalt legen auch, ausser Malalas lib. V. p. 133 Oxon. p. 105 Dindorf, Ovidius (A. A. II. 645 sq. III. 777 sq) und Juvenalis (Sat. VI. 503.) der Andromacha bei.

253) Wovon sich auch bei bewährten Griechischen Autoren Spuren finden. Man lese z. B. die Porträtschilderung des Herakles von Dikäarchos und vom Philosophen Hieronymus bei Clemens Alex. Protrept. p. 26 Potter. Im Allgemeinen vergl. man E. Q. Visconti Discours prélim. de l'Iconographie grecque I. p. 17 sqq. ed. de Milan, Schorn Stud. S. 309, Raoul-Rochette Odyss. p. 242 sqq. (mit den Wiener Jahrbb. B. LXVI. S. 196) und Desselben Discours sur les types de l'art du Christianisme p. 52. In unserm Diktys (den K. O. Müller im Handb. der Archäol. der K. S. 631 zweiter Ausg. neben Dares nennt) finde sich nichts der Art, bemerkt Chilmead zu Malalas p. 134.

254) Bayle, der in zwei gründlichen Artikeln seines Dictionnaire (Andromaque und Pyrrhus) unsern neuesten Verfassern von Mythologieen und Realwörterbüchern erspriessliche Dienste hätte leisten können, hat den Scholiasten des Euripides zur Andromache vs. 221 sq. dennoch hierbei missverstanden, wenn er ihn seinen Dichter und den Geschichtschreiber Anaxikrates der Verfälschung der Historie bezüchtigen lässt, die er im Gegentheil gegen Andere vertheidigt (Dictionn. I. pag. 233 ed. de Bâle). Die Uebersicht dieser abweichenden Sagen über die Hektoriden geben Dederich ad Dictyn p. 483. und Roulez ad Ptolem. Hephaest. p 126 sq.

255) Plutarchi Vit. Bruti cap. 23. p. 387 Reisk.

256) Andromache im Gespräch mit Hektor; zwischen ihnen Astyanax, in cod. Mediol. Iliad. ed. A. Mai, tab 26, und in Inghirami's Galleria Omerica tav. 89.

257) Nämlich angeblich: Andromache im Gespräche mit Hektor allein bei Inghirami Galleria Omerica tav. 90.

258) S. Winckelmann Mon. ined. no. 135. und Gesch. der Kunst V. S. 26. Millin Gal. mythol. CXXXII. no. 590, Inghirami Gall. Omer. tav. 242. In diesem Basrelief scheint die ansehnliche Grösse der Andromache kenntlich gemacht. Der kunsterfahrene Herr G. F. Waagen hat in seinen

Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839. S. 169. dieses Bildwerk beschrieben und mit Recht belobt.

259) Winckelmann Monum. no. 137, Millin Gal. mythol. no. 592 — 593, Inghirami Gall Omer. no. 244.

260) Tab. Iliaca no. 110 — 113, Raoul-Rochette Odyss. pl. XLIX. 3. vergl. De Witte Cabinet Durand no. 1379.

261) Bei Millin Gal. myth. no. 609. und bei Inghirami Galler. Omer. tav. 245.

262) Monumenti dell' Instit. archeol. pl. 34, vergl. W. Ambrosch in den Annali Vol. III. pag. 369. und K. O. Müllers Handb. der Archäol. der Kunst S. 658.

263) Museo Borbonico no. 1846, Tischbein und Schorn Homer nach Antiken IX. Taf. 5 und 6, Millin peintures de Vases I. pl. 25. und Galer. myth. II. pl. 168, Inghirami Gall. Omer. tav. 92.

264) Pausan. X. 25. — *γέγραπται μὲν Ἀνδρομάχη, καὶ ὁ παῖς οἱ προςέστηκεν ἑλόμενος τοῦ μαστοῦ*, wo Siebelis die Aenderung *ἐχόμενος* für ganz unnöthig erklärt. Ganz richtig, und so auch der alte Goldhagen: „Andromache ist mit einem Kinde, das bei ihr steht, und nach ihrer Brust greift, gemalt." Richtig auch Raoul-Rochette: „Andromaque tenant *près d'elle* son fils à la mamelle." Böttiger (Ideen zur Archäologie der Malerei S. 322 f.) tadelt mit Recht die Riepenhausen, dass sie eine blos liebkosende Gebärde daraus gemacht, irrt aber selbst, wenn er den Knaben an der Brust hängen, und sie in der Angst anfassen lässt. Das Wahre ist, Polygnot hatte den Astyanax nach orientalischer Weise als ziemlich erwachsenen Knaben dargestellt; wie wir denn den knabenartigen Horus an der Brust der Isis stehend saugen sehen — in Aegyptischen Sculpturen und Malereien. Denn noch im Römischen Zeitalter gab es in Aegypten Kinder, die bis in das achte Jahr, wo sie schon die Schule besuchten, an ihren Ammen sogen (Porphyr. de vita Plotini c. 3).

265) Lesches bei Pausanias a. a. O. und Anaxikrates beim Scholiasten des Euripides zur Adromache vs. 221 sq. Wenn also Racine in seiner Andromaque den Astyanax zu Buthrotum in Epirus an den Schicksalen seiner Mutter Antheil nehmen lässt, so hatte er insofern diese Sage für sich. Noch weiter aber giengen altfranzösische Chronisten, welche die ältesten Könige von Frankreich vom Astyanax abstammen liessen, und demgemäss hatte Ronsard in seiner Franciade diesen Sohn des Hektor als Helden aufgeführt.

266) Odyssee IV. 5 ff. Lesches in der Kleinen Ilias bei Tzetzes in Lycophron vs. 1263 sqq. Virgil. Aeneid. III. 294 sqq. mit Servius; aus welchem die Mythographi Vaticani I. no. 41. und II. no. 208. geschöpft haben. Heynii Excurs X und XII zu derselben Stelle. Ovid. Heroid. VIII.

mit dem Commentaire des Meziriac p. 302 — 315. Pausan. I. 11. §. 1 — 2. Dictys IV. 18. V. 9. VI. 7 — 9 und 12. mit Dederich p. 483. Raoul-Rochette Orestéide §. VI. pag. 205. mit meinen Zusätzen in den Wiener Jahrbb. der Lit. B. LIV. S. 154 f.

267) Artemidor. Oneirocrit. IV. 59. p. 375 Reiff., wo man mit Dorville (zum Chariton p. 84. p. 250 Lips.) die Lesart verbessert hat.

268) Rufinus in Anthol. gr. p. 98, nach Jacobs Griechischer Blumenlese IX. no. 55. S. 101. — Racine hat, neben wesentlichen Veränderungen in der Fabel seiner Andromaque, diese gerechte Eifersucht der Hermione zu einem Hauptmotiv der ganzen Handlung gemacht Directe Aeusserungen sind z. B. Act. III. Sc. 4 fin.; Hermione spricht:

„S' il faut flechir Pyrrhus, qui le peut mieux que Vous?
Vos yeux assez long tems ont regné sur son âme.
Faites le prononcer; j' y souscrirai Madame."

und Act. IV. Sc. 3; wo Hermione den Orestes zur Rache ihrer Schmach auffordert.

269) Eurip. Andromach. vs 221 ff., nach Fr. H. Bothe.

270) Aristoteles in den Ethicc. Eudemm. VIII. 4. p. 196 Sylburg.

271) Platonis Sympos. p. 179. p. 382 Bekker.

272) Aeneid. III. 302 — 305.

273) Euripidis Andromacha mit dem Argumentum.

274) Lanzi nämlich erklärte die Scene auf einer Alabaster-Urne von Volterra, welche uns, neben andern Personen, eine die Füsse eines Kriegers umfassende knieende Frau zeigt, nach Euripides in der Andromacha vs. 750 sqq. für die dem Peleus für ihre Rettung dankende Andromache. So viel sich aber über dieses sehr beschädigte Gefäss urtheilen lässt, ist die Knieende vielmehr Hypsipyle, die den König Lykurgos um ihr Leben anfleht. (S. Inghirami Monumenti Etrusch. I. tav. 80. p. 660 sq., Raoul-Rochette Monum. ined. pag. 427. zu pl. 67. no. 2. und E. Gerhard's Archemoros S. 5.)

275) Wie der Platäische Heros Androkrates unter einer Baumgruppe an der Quelle Gargaphia. Herodot. IX. 25, Thucyd. III. 24. mit Wasse, und Plutarch. Aristid. cap 11.

276) Kadmos am Quell Aretias Vasenbild bei Millin Monumm. ined. II. 199. und Gal. mythol. no. 395. Ueber die Sieben gegen Theben an der Quelle bei Nemea s. E. Gerhard Archemoros S. 4 f.

277) Z. B. auf einer Vase von Volci; s. W. Abeken in Schorn's Kunstblatt 1838. no. 9. S. 35, wo von ähnlichen Vorstellungen auf Volcentischen Vasen die Rede ist.

278) Bei den Aegyptiern wurde der Löwe religiös-sinnbildlich mit dem Wasser in Verbindung gebracht, weil im Zeichen des Löwen alljähr-

lich der Nil seine Fluthen über das Land zu ergiessen anfieng (Plutarch. de Isid. et Osir. p. 366. mit Wyttenbach p. 224, Horapollo Hieroglyph. I. 21. mit Leemans p. 225 f. vergl. Symbolik I. S. 502 f.). Die technische Bezeichnung des Löwen als Quellwächter ist beim Pollux VIII. 9. κρηνοφύλαξ

279) Auf Sicilischen Münzen von Himera und von Syrakus bei Pellerin Recueil Tom. III. pl. 109. no. 31. und pl. 111. no. 64; ferner auf einem Silberdenar von Terina in Bruttium, der eine geflügelte weibliche Figur zeigt, die aus einer löwenköpfigen Röhre ihren Wasserkrug füllt, bei Millingen Rec. d. quelq. médailles grecq. ined. pl. I. no. 16.

280) Iliad. VI. 456 ff. nach Voss.

281) Argos ist das Thessalische, und Alles bezieht sich hier auf Phthia, Hellas und auf das Gebiet, welches Peleus und die Peliden beherrschten. Ἑλλάς und Φθία hiessen nämlich ursprünglich zwei Thessalische Bezirke mit den Burgen des Achilles, dessen Kriegsleute deshalb auch als Ἕλληνες bezeichnet werden. Ueber diese Oertlichkeiten verbreiten die Logographen, die Griechischen Ausleger des Homer und des Pindar Licht (s. Dicaearch. βίος Ἑλλ p. 195. 205 ed. Marx, Denselben zum Ephorus p. 126. und J. Fr. Gail zum Scylax p. 423 sq.), besonders aber Strabo IX p. 660. p. 589. p. 671. p. 642 Tzsch., wo auch von den beiden Quellen Messeïs (Μεσσηΐς) und Hyperea oder Hyperia (Ὑπέρεια) die Rede ist. Die letztere, bemerkt er, fliesse mitten in der Stadt Pherä. Dies sagt auch Pherecydes beim Scholiasten des Pindar (Pyth. IV. 220, vergl. Pherecydis Fragmm. p. 163 ed. alter. Sturz, und Heyne Obss. in Iliad. II. 734, woraus derselbe Ausleger in der andern Stelle Observv. in Iliad. VI. 457. Vol. V. pag. 281. zu verbessern, und: „Hyperea in Pheraeorum *urbe* [statt agro] memoratur" zu schreiben ist; — worauf ich unseres Vasenbildes wegen aufmerksam mache). Auf der Karte von Thessalien im Atlas zu Barthelemy's Voyage d'Anacharse pl. 26. ist dieser topographische Unterschied ganz versäumt, und sind beide Quellen in freier Ebene viel zu nahe an einander gerückt.

282) Eckhel Numi vett. anecdott. p. 86, vergl. Dessen D. N. V. Tom. II. p. 140. 148 sq. Sie finden sich jetzt auch bei Leake. Man vergl. auch Mionnet II. p. 16. no. 122 — Beide Städte sind auch in Mionnet's Atlas de Géographie numismatique pl. 5. mit Recht aufgenommen worden.

283) Euripid. Andromach. vs. 29 ff. nach Fr. H. Bothe, vergl. vs. 20: Τὸ Θετίδειον (s. Strabo IX. 6. p. 587 Tzsch., wo aber im Text noch Θετίδιον steht, wie auch noch im Schweighäuserschen Polybius XVIII. 3 und 4. p. 46 sq. Jene Lesart mit dem Diphthong hat Hermann de emend. rat. gr. Gramm. pag. 308. auch dem Grammatiker Herodian aus dem Euripides wiedergegeben, und diese Schreibart fordert auch die Analogie; s. Lobeck

ad Phrynich. p 372.). Ueber diese Oertlichkeiten sehe man nach: Hellanici Fragmm. p. 146 ed. alt., Pherecyd. Fragmm p. 77 ed. alt., Phylarchi hist. fragmm. ed. Lucht p. 143, und besonders Dissen zum Pindarus Nem. IV. 81. p. 385 ed. Böckh, endlich Raoul-Rochette Achilléide p. 4 — 11. mit meinem Bericht in den Wiener Jahrbb. d. Lit. B. LIV. S. 92 f. Um des Euripides willen bemerke ich noch Folgendes. Im Vorhergehenden vs. 16 ff. sagt Andromache von sich:

„Und wohne gar in Fthia's, der Farsalerstadt
Nachbarlichen Gefilden, wo, dem Menschenschwarm
Entrückt, die Meerbeherrscherin Thetis sich einst
Gesellt dem Peleus (Thetideion nennt den Ort,
Zu ihrer Liebe Andenken, der Thessalier)“

und vs. 1214 ff. befiehlt Thetis dem Peleus, den sie unsterblich zu machen, und mit ihr auf immer zu vereinigen versprochen:

— „Dann gehe zur bejahrten Felshöh' Sepias,
Und harr' in tiefer Grotte, bis ich aus der Flut
Zu dir emporsteig' in der Nereïden Chor,
Dich fortzuführen.“

Nämlich am Vorgebirge Sepias (Σηπιάς Herodot VII. 191. und so muss auch im Scholiasten zum Lycophron pag. 446 ed. Müller corrigirt werden) hatte Peleus die Thetis, die sich in σηπίας μορφῇ, in die Gestalt eines Blackfisches, verwandelt hatte, in seine Gewalt gebracht, und nach Pharsalos entführt. Daher man ihm auf diesem Felsgebirge Opfer brachte, so wie bei Pharsalos im sogenannten Thetideion. Letzteres wird zuweilen eine Burg, manchmal ein Heiligthum genannt. Andeutungen davon will man in einem antiken Gefäss der Florentiner Gallerie erkennen, so wie auf einer Schaale Peleus und Thetis mit beigeschriebenen Griechischen Namen erscheinen (s. Panofka im Bullet. dell' Inst. archeol. 1829. p. 16).

284) Τὸ δὲ κρήδεμνον κεφαλῆς ἦν κάλυμμα, παρειμένον μέχρι τῶν ὤμων, Eustath. in Iliad. XIV. 184. p. 212 ed. Lips. vergl. Heyne Obss. in h. l. Vol. VI. p. 562, Raoul-Rochette Achilléide p. 9. Diese Kopfbedeckung gleicht der Aegyptischen Calantica (calautica), und wird auch ausdrücklich so genannt (Auson. Perioch. Odyss. V. p. 383 ed. Manhem.). In antiken bildlichen Denkmalen kommt dieses Kopf- und Schultertuch als die nachlässigere Tracht der Sklavinnen, Ammen und Wärterinnen vor (s. E. Gerhard Berlins antike Bildwerke S. 373. mit no. 17 und 18.). — Dass Andromache im ganzen Troischen und Achäischen Frauenkreise durch ihre hohe Gestalt ausgezeichnet gewesen, ist oben bemerkt worden.

285) Heyne Obss. in Iliad. VI. 457. Vol. V. p. 281.

286) Euripid. Andromach. vs. 43. vergl. vs. 566. — Dieses Zusammentreffen so vieler Charakterzüge wird, denke ich, auch eine andere Er-

klärung unsers Vasenbildes vollkommen beseitigen; wenn man nämlich in dieser Scene etwa Orestes und Elektra erkennen wollte, d. h. wie jener vor der Erkennungsscene nach seiner heimlichen Rückkehr aus Phocis dieser zum erstenmal sich nähert, während sie den Krug füllet zu einem Trankopfer auf dem Grabe des Agamemnon. (Alle Momente findet man am vollständigsten zusammengestellt bei Raoul-Rochette in der Orestéide p. 155 sqq. mit pl. XXXI sqq.) Denn zuvörderst wäre doch das Wasserholen eine in Bezug jenes Zweckes zu entfernte und mithin vieldeutige Handlung; wogegen Andromache auf den Münzen dieser Gegend wirklich als Wasserträgerin nach Homerischem Vorbilde dargestellt ist. Sodann kündigt auch die ansehnliche matronenartige Gestalt nicht eine Jungfrau Elektra, sondern eine heroische Frau, wie die Andromache damals war, an. Ferner kommt Elektra in bildlichen Denkmalen niemals in der Sklaventracht, wie hier die Wasserträgerin, vor. Weiter, es zeigt sich nirgends ein Grabmal oder nur eine Stele; welche der Maler beizufügen nicht unterlassen haben würde, hätte er jenes Todtenopfer darstellen wollen. Endlich lässt sich auch die ganze Erscheinung des mit Helm, Schild und Lanze gewaffneten Helden und insbesondere seine halbknieende, lauernde Stellung nur mit der Annahme vereinigen, dass es hier auf einen Ueberfall aus dem Hinterhalt abgesehen sey. — Schliesslich sey noch bemerkt, dass Menelaos gewaffnet und mit dem Schwerte die Helena verfolgend schon auf dem Kasten des Kypselos vorgestellt war; von welcher Handlung wir in einem archaischen Vasenbilde (bei Tischbein Homer in Bildern Heft V. und bei Meyer, s. Dessen Geschichte der Kunst bei den Griechen S. 16.) vermuthlich eine Copie besitzen.

Nachtrag

Ueber das grösseste Gefäss dieser Sammlung oder über die grosse Anfora aus Ruvo

mit

Orpheus in der Unterwelt und Bellerophon als Ueberwinder der Chimära.

Weil man sich wundern möchte, warum ich in dieser Auswahl dramatischer Vasengemälde gerade dieses herrliche Gefäss übergangen, da doch beide Gegenstände von Griechischen Dramatikern bearbeitet worden, so dient kürzlich zur Nachricht, dass diese Vase bereits von einem andern Archäologen beschrieben, und in zwei Bildtafeln edirt worden ist. Herr Doctor E. Braun hat nämlich im neunten Bande der Annali dell' Instituto di correspondenza archeologica, Roma 1837. pag. 219 sqq. unter dem Titel: Vaso Ruvese dall' Orfeo e Bellerofonte diese Vasenbilder ausführlich erläutert, und in den Monumenti inediti dell' Instituto archeol. Vol. II. tav. XLIX et tav. L Umrisse der Bilder auf beiden Seiten und den Rändern dieses Thongefässes beifügen lassen. Ich will als vorläufige Notiz über diese Vase aus des Herrn Braun Einleitung Einiges ausheben, und verschiedene Anmerkungen beifügen:

»Il superbo vaso del sign. cav. Lamberti [1]) — ritrae da una banda *la reggia di Plutone,* innanzi a cui sta *suonande la lira Orfeo,* mentre sul fianco opposto *Bellerofonte è per riportare la vittoria sopra la Chimera;* bello e grazioso contrasto con queste infernali rappresentazioni offre *la quadriga del Sole* sull collo della stoviglia« (Tav. d'agg. H) [2]).

1) Nämlich ehe dieses Gefäss von Herrn Rittmeister Maler für die Grossherzogliche Sammlung erworben worden, war es Eigenthum des Herrn Cavaliere Lamberti.

2) D. h. auf der diesem Bande der Annali beigefügten Bildtafel H; worauf, ausser dem Sonnengotte mit seiner Quadriga, die auf dem Halse

„I soggetti del nostro magnifico vaso, il quale ci è pervenute si può dire quasi intatto, in quanto non ha dovuto essere adoperato verun pezzo nuovo nel risarcire le diverse parti rendute malconcie dal tempo, ci sono cogniti è vero anche da altri vasculari dipinti i quali con preferenza si non dovuti alle miniere Pugliesi. Le particolarità peraltro con cui ritrae l'Orco il lato nobile del nostro vaso, e lo sviluppo che dà alla rappresentazione del Bellerofonte il rovescio, rendono siffatto monumento assai singolare e grandemente importante. La rassomiglianza che esiste fra la pitture delle reggia di Plutone con quella che si ammira sul celebre vaso di Canosa [3]) pubblicato da Millin ed ora conservato frai cimeli della numerosa e veramente regia raccolta di S. M. Bavarese« [4]). Nachdem hierauf

des Gefässes unter dem Bilde der Unterwelt dargestellten acherontischen Thiere mit einer geflügelten Sphinx, so wie das unter der Siegesscene des Bellerophon angebrachte Blumenornament mit einem schönen Jungfrauenhaupt abgebildet sind. Im letzteren ist der Erklärer geneigt (vergl. p 252), das Brustbild einer Braut (?) zu erkennen; bei den ersteren erinnert er an die Schrecken erregenden Thiere, welche Virgilius an den Eingang der Unterwelt setzt.

3) K. O. Müller bemerkt darüber im Handb. d. Archäol. d. K. §. 397. S. 303 zweiter Ausg.: „Die vollständigste Darstellung der Unterwelt, Hades als Zeus der Unterwelt, Kora mit Fackel, die Todtenrichter, die seeligen Heroen, Tantalos, Sisyphos, Orpheus, Herakles als Besucher des Schattenreichs, Vases de Canosa 3.“ Nicht minder vollständig ist unser Vasenbild, wie man sehen kann, wenn man den Umriss vergleicht, den Herr Braun sehr zweckmässig in der Tav. d'agg. lit. I des angeführten Bandes der Annali beigefügt hat. Da der seel. Millin mir die sämmtlichen Bilder dieser reichen Vase mitgetheilt hatte, noch ehe sie in seinen Tombeaux de Canose (Paris 1816) erschienen waren, so habe ich sie in das Bilderheft zur Symbolik u. Myth. unter Taf. 42 — 45 aufgenommen, und darauf vom ganzen Werke in den Heidelb. Jahrb. d. Lit. 1817. no. 50. Bericht gegeben. Herr Müller bemerkt unmittelbar darauf: „Aehnlich die ebenfalls Apulische Vase bei Raoul-Rochette Monum. ined. pl. 45, wo die Unterwelt und die Feier des Todten durch Darbringungen in ein Ganzes zusammengezogen sind; oben die Qual des Ixion.“ Ich bemerke: Mit unserm Vasenbild ist das also die dritte Darstellung von Unterweltsscenen auf Vasen aus dieser Gegend. Der Grund dieser Wiederholungen ist der tellurische Charakter Apulischer Volksculte und Volkssagen; worüber ich jetzt nur auf Böttigers Schrift: Die Furienmaske (Kl. Schr. I. S. 216 ff.) verweisen will.

4) Und wird diese Vase von Canosa künftig eine Hauptzierde der Königl. Bayerischen Pinakothek in München seyn; so dass also zwei der reich-

der Erklärer die Vorstellung des Ritters Lamberti, als sey eines dieser beiden grossen Vasengemälde (des Münchner und des Karlsruher, wie wir sie jetzt unterscheiden) Copie von dem andern, mit Recht beseitigt hat, berichtet er über Grösse, Umfang, Kunststyl, Behandlung und Werth dieses Gefässes und seiner Malerei auf folgende Weise: »La considerevole mole della nostra stoviglia, la quale all' altezza di palmi 4 e mezzo conjunge la periferia di palmi 7, onc. 4 [5]) ha dato posto ad un numero di figure che sorpassa ben le quaranta. Composizioni talmente ricche non porgono nè le nolane, nè le sicule, nè le vulzenti stoviglie. L'epoca a cui n'appartiene l'esecuzione essendo relativamente assai recente, dovrebbe supporsi fosse accaduto fatto analogo a quello che nello sviluppo della moderna arte si osserva con preferenza presse i veneziani pittori, i quali pure hanno cercato aggiungere simile magnificenza alle loro tele per l'immensa estensione dei loro quadri: vale a dire quella tendenza verso il drammatico principio che sempre piglia valore quando sono sul declinare le arti del disegno. Ma tutt' all contrario è manifestamente simbolica la maniera di ritrarre l'argomento scelto dall' antico pittore. Tanto nell' insieme della composizione, quanto nei particolari gruppi non si scorge quasi veruna azione, ma il fatto piuttosto accennato che veramente esposto con pittoresco sviluppo. Nella rappresentazione dell' Orco colla reggia di Plutone si scorge per sifatto principio religiosamente ritenuta dal vasculario pittore grande rassomiglianza coll quadro del tutto analogo che stava dipinto dalla mano di Polignoto sulla sinistra parte del muro nella delfica lesche. Ed infatti c' insegna il particolare e giudizioso confronto della descrizione lasciataci di quel miracoloso capo d'opera da Pausania [6]), coi due dipinti ruvese e canosine, che in nessun

sten Apulischen Thongefässe mit verwandten Malereien in zwei Deutschen Residenzen zu sehen seyn werden.

5) Der deutsche Katalog giebt an: Höhe 4' 4"; Umfang 6' 4".

6) Nämlich Pausan. X. 28 — 30 incl., wozu Böttiger in den Ideen zur Archäologie der Malerei S. 344 — 364 einen höchst lehrreichen Commentar geliefert, den der neueste Ausleger dieses Periegeten Siebelis zu benutzen nicht versäumt hat. Hiezu kommen noch die gehaltreichen Bemerkungen E. Q. Visconti's zu zwei Vaticanischen Basreliefs mit Charon und mit den Danaiden (Museo Pio-Clement. IV. tav. 35 und 36. p. 258 ed. de

modo possono essere del tutto indipendenti queste rappresentazioni da quel famoso lavoro greco.“

Dass in diesem Gemälde der Unterwelt auf unserer Vase von Ruvo mehrere Personen und Charakterzüge von den grossen Wandmalereien des Polygnotus auf der linken Seite der Lesche zu Delphi wirklich entlehnt sind, hat der kunsterfahrne und gelehrte Erklärer Herr Dr. Braun glücklich nachgewiesen. Statt nun aber in's Einzelne seiner Ausdeutung einzugehen, und seine Benennungen der mehr als vierzig Figuren dieser Malereien auf den verschiedenen Seiten und Flächen des gedachten Gefässes Schritt vor Schritt zu verfolgen, will ich hier zum Schluss auf die Schwierigkeit, womit gerade bei solchen Unterweltsscenen der Ausleger zu kämpfen hat, und auf deren Ursachen aufmerksam machen. Wie viele Dichter und Maler diesen Gegenstand dargestellt hatten, zeigen schon Cicero's Worte: „Aut quid negotii est haec *poetarum* et *pictorum* portenta convincere?“ [7]) Hatte doch selbst Polygnotus nicht blos die Homerische Nekyia (Odyssee XI), sondern auch die Minyas, die Nosten und viele andere Gedichte bei seinem Gemälde vor Augen gehabt, ausser dem, was er aus eigener Erfindung und unabhängig von den Dichtersagen hinzugethan; dass aber ferner nicht blos er und Nikias Unterweltsscenen gemalt hatten, sondern auch viele andere Maler nach ihren Zeiten, können wir nicht blos aus den angeführten Worten des Cicero schliessen, sondern wir müssen es auch aus so manchen noch vorhandenen Antiken und Anticaglien dieses Kreises, aus Vasenbildern [8]), Reliefs und selbst aus ge-

Milan), ferner Raoul-Rochette Odyss. p. 366 sqq. und Rathgeber in Ersch und Grubers Encyklopädie im Artikel Oknos.

7) Tuscull. Disputt. I. 6. p 40 ed. Moser, vergl. Heyne Excurs. I ad Virgil. Aen. VI. mit der Ueberschrift: Necyiae in poetarum carminibus frequentatae, Böttiger Ideen zur A. d. M. S. 344. und Raoul-Rochette Odyss. pag. 366. Selbst ein Griechischer Philosoph, der Cyniker Menippus hatte, wie es scheint in Prosa, eine Νεκυία geschrieben (Böttiger Kl. Schriften I. S. 209). Zur Erklärung der Rückseite hat bereits Derselbe aus Anlass eines andern Vasenbildes fast Alles erschöpft, was dem Herrn Dr. Braun entgangen zu seyn scheint; s. Böttigers Griechische Vasengemälde I. 6: Bellerophons Kampf mit der Chimära S. 101 — 138.

8) Wovon neuerlich wieder Raoul-Rochette in den Monum. ined. einige zuerst bekannt gemacht hat. Man s. z. B. pl. 45 und pl. 64.

schnittenen Steinen, nicht minder aus so vielen Stellen und Anspielungen der späteren Autoren, besonders der Römischen Poeten. Da thäte also Noth, dass der Erklärer eines solchen neugefundenen Vasenbildes den ganzen Umfang der alten Literatur und zugleich den ganzen Kreis der bildlichen Denkmäler seinem Geiste gegenwärtig erhalten könnte. — Wie leicht hier Irrthum möglich, mag das Beispiel eines erfahrnen Archäologen gerade an der auf unsrer Vase vorkommenden Person des Orpheus zeigen [9]). Und wenn wir Bilder in Worte übersetzen müssen, dürfen wir uns keineswegs solche Freiheiten erlauben, wie, um wieder ein Beispiel von dem vorliegenden Gegenstande zu entlehnen, Voltaire bei einer Lateinischen Schilderung der Unterwelt gethan [10]). Solche Freiheiten, und wären sie auch eben so elegant, gestattet die strenge Kunsthermeneutik nicht. Um so mehr müssen bei Vasenerklärungen die Archäologen gegenseitig eine Nachsicht üben, die ich, wie ich sie Andern erweise, für mich selbst in Anspruch nehme.

Ueber unsere Paris-Vase will ich nachträglich auch noch die kurze Notiz mittheilen, welche ein Italienischer Archäolog (im Bulletino dell' Instituto di corrispondenza archeologica, 1836. no. 11. p. 165. unter der Rubrik Scavi di Ruvo) davon gegeben:

9) Welchen Sänger Inghirami (Monum. Etrusch. V. 1. 44. p. 438 sqq.) in einem Vasenbilde der Vaticanischen Bibliothek erkennen wollte. Es ist aber Odysseus im Gespräch mit dem Seher Tiresias am Eingang der Unterwelt nach der wahrscheinlichen Deutung des Herrn Raoul-Rochette (Odyss. pag. 367.); vergl. meinen Bericht über dieses Werk in den Wiener Jahrbb. der Lit. Band 67. S. 92.

10) Da nämlich im Vorhergehenden die Königsburg des Pluto (la reggia di Plutone) mehrmals genannt worden, so fielen mir diese Verse des Seneca (Troades Act. II. fin.) ein: „Taenara et aspero Regnum sub domino, limen et obsidens Custos non facili Cerberus ostio. Rumores vacui, verbaque inania, Et par sollicito fabula somnio“, welche Voltaire (Dictionnaire philosophique Tom. VII. p. 56 sq. ed. Didot) so übersetzt hat:

„*Le palais de Pluton*, son portier à trois têtes,
Les couleuvres d'enfer à mordre toujours prêtes,
Le Styx, le Phlégéton, sont des contes d'enfans,
Des songes importuns, des mots vides de sens.“

„— Il nostro ch. *Laviola* dà la descrizione d' un vaso, il quale *non meno per rapporto artista che per l' importanza archeologica onde si reca una nuova e singolare rappresentazione del Giudicio di Paride, certamente merita distinzione.*

Questo vaso di bellissima esecuzione per l' argilla finissima di cui è formato e per i due ordini di figure rosse su fondo nero appartiene alla classe delle idrie, e monta ad un' altezza di palmi due e un quarto [11]). Nel primo ordine vi è Giove seminude in atto maestoso col capo laureato [12]), lunga barba, lo scettro nella destra, e nella sinistra un ramoscello di palma (?); al di sopra gli stà scritto a chiari caratteri: ΖΕVΣ; al di sotto vi è una figura muliebre coll' epigrafe ΚΛVΜΕΝΗ; siegue quindi Giunone in atto altero coronata e collo scettro nella destra, e scritto porta ΗΡΑ. Ad essa vicina stà Pallade (ΑΘΗΝΑΙΑ [13]), armata da capo a piè. Paride vestito all' uso asiatico ed accompagnato dal cane, resta assiso nel bel mezzo della composizione, tenendo nella dritta il pomo e nella sinistra un bastone; egli porta il nome ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ. Vicino a lui vi è un Amorino in atto di parlargli per deciderlo a favore di Venere. Mercurio (ΗΡΜΗΣ [14]) gli s' accosta da messagiere che gli conduce le trè dee. Venere (ΑΦΡΟΔΙΤΗ) è seduta con lungo scettro ed un Amorino a fianco è in atto di parlare al bel pastore. Al di sopra della figura di Venere si vede una figura muliebre seduta in atto di formare un serto (?), mentrè gli si appoggia sull' omero altra donna con un serto nella sinistra, che vien caratterizzata per la dea del buon successo dall' iscrizione ΕVΤVΧΙΑ. La Discordia (ΕΡΙΣ) qual autrice della gara, è dipinta sul collo del vaso. All' esterno del quadro di mano destra a chi lo riguarda si vedono le teste de' quattro destrieri del Sole, che emergono dall' orizzonte coll' auriga e coll' astro, presso cui si legge ΕΛΙΟΣ [15]). — Nel secondo ordine vi è con egual pennello dipinta una danza

11) Oben No. III. S. 29. konnte die Grösse aus Mangel einer Notiz nicht angegeben werden.

12) Oder mit einem Olivenkranz? S. oben S. 32.

13) Vielmehr ΑΘΗΝΑΑ.

14) ΕΡΜΗΣ; s. oben S. 39.

15) ΗΛΙΟΣ; s. S. 41.

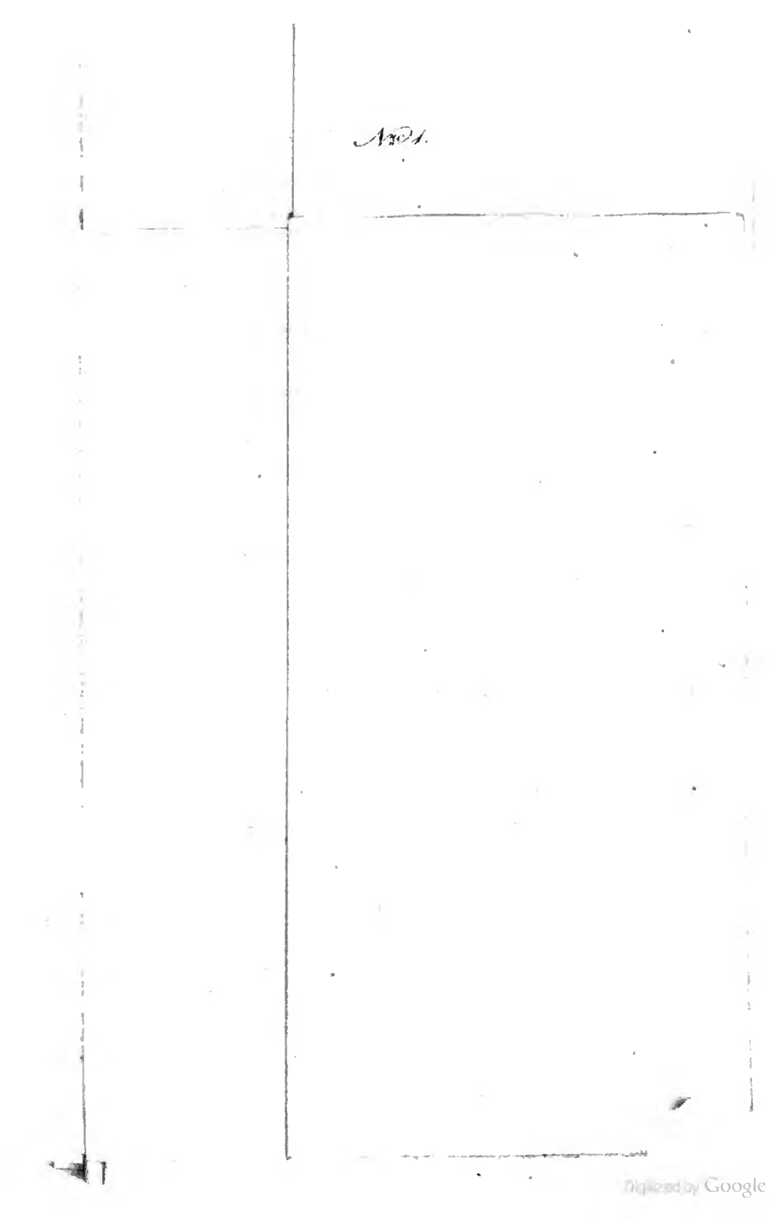
di Baccanti col tirso in mano; un Satiro suona il doppio flauto, mentrechè una donna batte il tamburo.

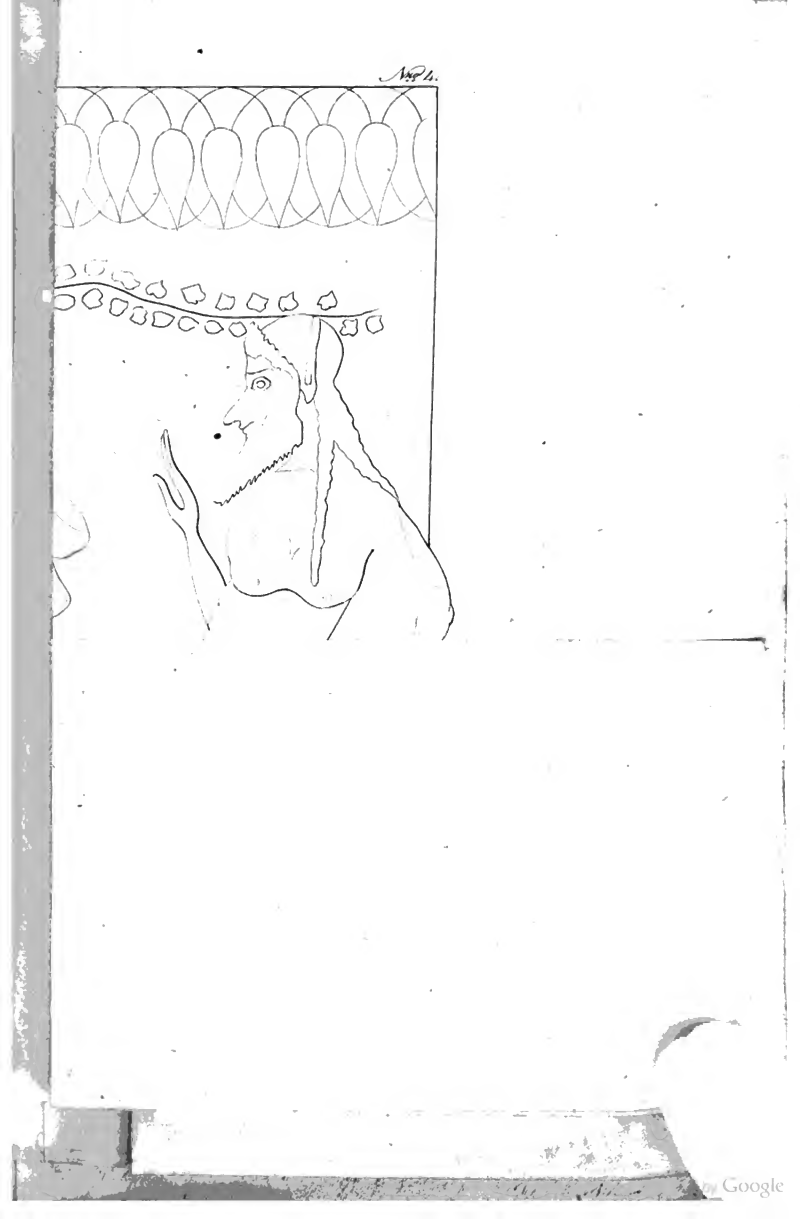
Le ali degli Amorini sono dorate di fulvo oro, comme pure lo sono le collane delle dive e le armille ed il caduceo di Mercurio."

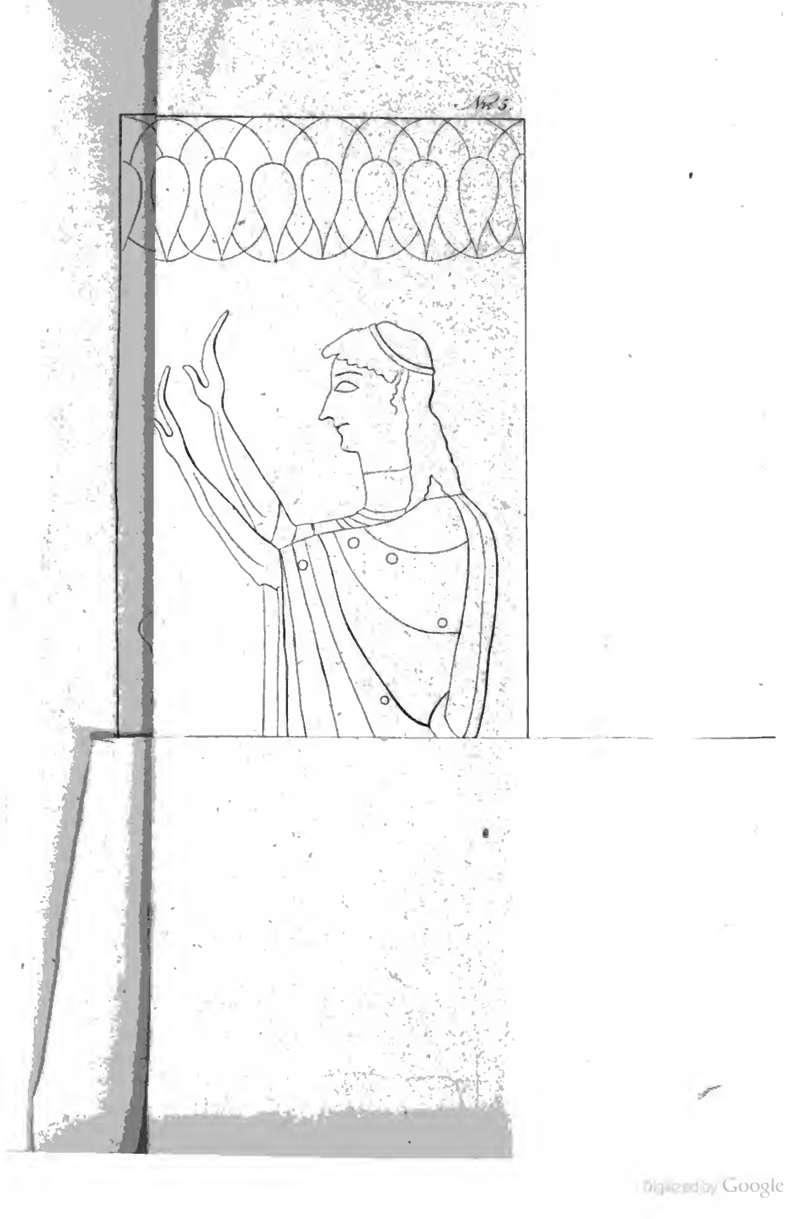
Man wird hieraus ersehen, dass der Italienische Referent dieses nunmehr der Grossherzoglichen Sammlung einverleibte Griechische Thongefäss nicht minder hochstellt, als der glückliche Erwerber, Herr Maler, und, kann ich jetzt hinzusetzen, als der berühmte Archäolog Herr E. Gerhard, der ganz neuerlich dasselbe, wie die übrigen der Grossherzoglichen Sammlung, in Karlsruhe betrachtet hat.

Schlussbemerkung.

Durch Versehen des Verfassers sind einigemal die Numern der Anmerkungen verfehlt worden. Jeder Leser wird durch Vorwärts- oder Rückwärtszählen Einer Numer dieses Versehen leicht verbessern.

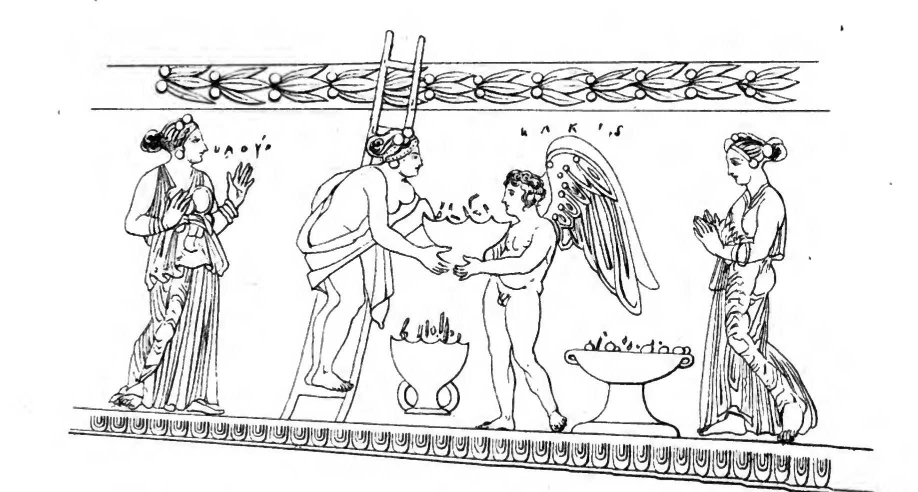

No 1.


No. 4.


No. 5.


Nº 6.

No. 8.



No. 9.

